Das Jahr der Bühne

Siegfried Jacobsohn

DAS JAHR DER BÜHNE

SIEGFRIED JACOBSOHN
DAS JAHR DER BÜHNE

Erster band
1911/12

OESTERHELD & CO. / BERLIN 1912

MEINEM FREUNDE CHRISTIAN MORGENSTERN

Das Jahr der Bühne? Nämlich der berliner, also ungefähr der deutschen Bühne, und zunächst das Jahr 1911/12. Was ich in diesem Winter über die Theaterarbeit meiner Vater- und Lieblingsstadt zu sagen hatte, schien mir — nach elfjähriger kritischer Tätigkeit zum ersten Mal — nicht unwert, zu einem Buch zusammengefaßt zu werden. Ich wünsche mir, diese Empfindung auch in den künftigen Sommern zu haben und dem ersten Band eine ganze Reihe von Bänden nachschicken zu können. Vor mir liegen ‚Les soirées parisiennes' im achten, ‚Les annales du Théâtre' im einunddreißigsten Jahrgang. Warum sollte diese Art Chronik des Theaters nicht in Berlin dieselbe Berechtigung haben wie in Paris? Eine Chronik, die nicht mit kaltem Blut und kaltem Blick ‚hinterher' abgefaßt wird, sondern einfach die Kritiken aller nicht völlig nebensächlichen Aufführungen aneinanderreiht und es dem Leser überläßt, sich daraus eine Vorstellung von dem gesamten Theaterjahr — von seinen Errungenschaften und seinen Fehlschlägen, aber auch von seinem Verhältnis zu früheren Theaterjahren — selber zu machen.

Ich meine, daß dies dem Liebhaber der Sache bei mir am wenigsten schwer fallen wird, weil ich dazu neige, das einzelne Ereignis in einen theaterhistorischen Zusammenhang einzureihen, seine Herkunft aufzuzeigen und seine Tragweite abzuschätzen. Dennoch käme es diesen sechsundvierzig Kapiteln kaum zugute, wenn man ihres Ursprungs ganz vergäße. Sie sind eben doch nicht das Werk des ‚abgeklärten' Historikers, sondern des leidenschaftlich beteiligten Kunstfreundes. Es sind Theaterkritiken und häufig am Morgen nach der Aufführung entstanden. Sie waren einmal anmaßend genug, den Verlauf der Dinge irgendwie beeinflussen zu wollen, und scheuten darum vor Übertreibungen aller Art nicht zurück: weder wo es galt, das Schicksal reiner Künstlerschaft freundlicher zu gestalten, noch gar wo es galt, unreiner Macherschaft ihre Triumphe zu verkümmern. Es ist leicht zu merken, wie in beiden Fällen mein Ton sich polemisch erhitzt. So gründlich ich sonst fast jeden Artikel gefeilt und gesänftigt, ergänzt oder gekürzt habe: gegen diesen polemischen Unterton bin ich nicht vorgegangen. Das hieße fälschen. Er ist im wörtlichen Sinne das journalistische Element von Arbeiten, die im übrigen allerdings den Ehrgeiz haben, über ihre Augenblickswirkung hinaus für spätere Generationen das Bild unserer Theatergegenwart festzuhalten.

Für diese Zukunftswirkung habe ich von dem Überschwang weder meiner Begeisterung noch meines Widerwillens zu fürchten. Dafür hätte ich nur zu fürchten, wenn ich falsch urteilte oder schlecht darstellte. Wie schlecht ich darstelle, mag bereits die Mitwelt entscheiden. Diese hat an mir erfreulich viel auszusetzen. Aber nichts tadelt sie beharrlicher als die Lächerlichkeit, daß ich das Theater so schrecklich wichtig, die Kritik des Theaters so bitter ernst nehme. Ich wieder finde es gar nicht lächerlich, sondern traurig, daß es möglich ist, einen solchen Vorwurf überhaupt auszusprechen. In Schnitzlers ‚Einsamem Weg' heißt es irgendwo: „Wenn Sie im Mittelpunkt der Erde wohnten, so wüßten Sie, daß alle Dinge gleich schwer sind. Und wenn Sie im Mittelpunkt der Welt wohnen könnten, so wüßten Sie, daß alle Dinge gleich wichtig sind." Da es wahr ist, daß das Theater der Spiegel des Zeitalters ist, so wird es doch wohl keine kleine Aufgabe sein, diesen Spiegel blank zu erhalten. Ich glaube, daß die Dinge der Kunst, die bei uns unterschätzt werden, gar nicht zu überschätzen sind. Ich glaube, daß für Deutschlands Wohlfahrt ein Kerl wie Hans von Bülow einmal existiert haben mußte, Bernhard von Bülow aber niemals existiert zu haben brauchte. Ich glaube, daß es ein Segen wäre, wenn alle Kritiker des Theaters so unaufhörlich Forderungen stellten; wenn alle das Theater so wichtig nähmen wie ich. Denn ich nehme es ja nicht als Selbstzweck wichtig, sondern als Mittel zum Zweck. Ich weiß, daß es das Leben spiegelt, aber ich weiß auch, daß es ins Leben zurückwirkt. Es ist meine Überzeugung, daß es mit unserer Politik, dem öffentlichen Leben, dem Verkehr der Menschen und jedem Zweig der Kunst in dem Maße besser werden wird, wie das Theater, das ich meine, an Boden gewinnt; und ich fürchte, daß ich noch eine ganze Weile fortfahren werde, mich im Dienste dieser Überzeugung lächerlich zu machen.

Im Juli 1912 S. J.

INHALT

„Denn es ist Drang, und so ists Pflicht.“

SAISONBEGINN

In früheren Jahren ging man meist an Goethes Geburtstag zum ersten Mal wieder ins Theater. Das Schauspielhaus begann häufig seine Spielzeit an diesem Tage, mit Tasso oder Iphigenie, mit Egmont oder Faust. Selbst Brahm hatte ein Jahr, wo er zum achtundzwanzigsten August den Faust einstudierte. Andere Bühnen standen nicht nach. Es lag ein Zug von Noblesse in dieser nicht übermäßig einträglichen Gewohnheit. Traurig, daß solche Züge mehr und mehr aus dem Bild des berliner Theaterwesens verschwinden. Der ‚Betrieb', der immer hastiger und hitziger wird, duldet sie nicht. Verdienen sollst du, sollst verdienen, das ist der ewige Gesang, mit dem unsere Direktoren sich, frei nach Goethe, frei von Goethe singen. Sie belächeln jeden, der altmodisch genug ist, von der Schaubühne zu verlangen, daß sie sich als eine moralische Anstalt, als ein Erziehungsinstitut für das Volk, als eine Pflegestätte der Kultur empfinde. Für sie ist sie ein Geschäft, das, wie jedes Geschäft, den Zweck verfolgt: eine angemessene Verzinsung des Anlagekapitals und einen beträchtlichen Reingewinn zu erzielen. Wer heute ein Theater übernimmt und es nach aesthetischen, nicht nach geschäftlichen Grundsätzen führen will, muß entweder unerschöpfliche Geldmittel hinter sich haben, oder er muß scheitern. Die meisten scheitern freilich nicht, weil sie nach aesthetischen Grundsätzen verfahren, sondern weil sie nicht einmal tüchtig genug sind, aus und mit der Kunst ein Geschäft zu machen.

Auf den ersten Blick sieht ja freilich ein berliner Theaterjahr — nicht bloß vorher, sondern selbst hinterher, im Ernst: selbst hinterher — so bunt und abwechslungsreich aus, als habe sich jeder Direktor, nach Laubes Vorgang, das Ziel gesetzt, in einem einzigen Winter ungefähr einen Durchschnitt durch die ganze große dramatische Weltliteratur zu geben. In solch einem berliner Theaterjahr ist alles enthalten, was die Bühne zu vergeben hat, einfach alles: von den plumpsten und dümmsten Reizungen der Vorstädte und den sinnlosesten Feerien mondäner Amüsierbuden über die derbe

und manchmal gesunde Kost kleinbürgerlicher Theater bis zu der Welt der Klassiker, bis zu den ernsthaften Produkten der Gegenwart, bis zu den feinsten und extravagantesten Spielen der Laune, des Witzes und der Phantasie. Von Erzeugnissen, deren einziger Zweck es ist, ein denkfaules oder denkunfähiges Publikum über einen Abend hinwegzubringen, bis zu dramatischen Werken, die uns angehen und erfüllen und steigern. Aber schaut man näher hin, so stellt sich heraus, daß die Kunst in die Vor- und Nachsaison fällt, und gibt man sich die Mühe, nicht bloß zu wägen, sondern zu zählen, nämlich die Zahl der Aufführungen zu zählen, so kommen auf drei Aufführungen von Kunstwerken dreihundert von Machwerken. Wer beherrscht das Repertoire? Die Mittelmäßigkeit, die für den zahlungsfähigen Mittelstand schreibt, für die breite Masse, die sich nicht anstrengen und nicht aufwühlen, die sich belustigen und handgreiflich packen lassen will. Wer vermöchte sie zu brechen, die Macht unserer Kotzebues von heute (die auch aus Tirol sein können), da doch der erste Kotzebue seinen klassischen Zeitgenossen Goethe und Schiller siegreich widerstand? Wer vermöchte es? Ratet!

Niemand wird fehlgeraten haben: Paul Lindau. Er hat es sich und uns versprochen. Ein Winter süßen Nichtstuns hat ihm die Kraft gegeben, in diesem Sommer wieder ein Programm für den Winter abzufassen. Ein schönes Programm. Wir erfahren daraus, daß der alte Mann seit vierzig Jahren eine glühende und pietätvolle Liebe im Busen hegt. Ihr glaubt, gemeine Seelen, zu Sardou, zu Dumas und zu sich selber. Aber es ist Kleist; und wenn wir die Pietät, die Herrn Lindau bestimmt hat, in diesen vierzig Jahren die Hände von Kleist zu lassen, auch gern noch einmal vierzig Jahre konserviert gesehen hätten, so werden wir doch mit Vergnügen feststellen, wie weit die Wahlverwandtschaft des Bearbeiters reicht. An Sprachgewalt kommt der „begeisterte Verehrer des Dichters" dem Dichter der ‚Penthesilea' ohne Zweifel gleich. Er hat „sich im szenischen Aufbau, in der Beibehaltung

der aristotelischen drei Einheiten: Ort, Zeit und Handlung, streng an das Original gehalten, die unerläßlichen Kürzungen und Zusammenziehungen, sowie die Reduktion der Sprechrollen auf ein von der Darstellung erreichbares Maß, und endlich die Gliederung der bei Kleist von Anfang bis Ende in ununterbrochener Reihe aneinandergefügten Szenen in die für unser Theater gebotenen Abteilungen, in ‚Akte', nach denen der Vorhang fällt, nur da, wo sie Kleist selbst mit unverkennbarer Deutlichkeit angezeigt hat, vorgenommen". Mit ähnlicher Congenialität wird, soll, dürfte — so Gott will und Lindau gesund bleibt und sonst alles klappt — gegen den ‚Prinzen von Homburg' und ‚Robert Guiscard' und den ‚Zerbrochenen Krug' und Hebbels ‚Nibelungen' vorgegangen werden. Da ist es denn immerhin ein Trost, daß „zwischen diese ernsten und schwerwiegenden Dramen aus sagenhafter Vorzeit die Uraufführung der neuesten Dichtung Hermann Sudermanns und ein modernes Stück von leichterer, heiterer Art eingeschoben werden wird".

*

Von den Drohungen zu den Taten. „Im Lustspielhaus erzielt ‚Die goldene Schüssel' von Rudolf Strauß jetzt täglich ausverkaufte Häuser." So leer ist es dabei gar nicht. Das Stück verdient auch einen Augenblickserfolg. Rudolf Strauß, von dem ich nie gehört hatte, und der in keinem Kürschner steht, scheint Journalist zu sein. Dafür spricht vieles in seiner Komödie. Er weiß, daß das Theater, gleich der Zeitung, im engsten wie im weitesten Sinne vom Tage lebt. Es vom Tage abschneiden, heißt: seine Lebenskraft unterbinden, heißt: seine Blutzirkulation hemmen, heißt: aus einem ‚pulsierenden' Organismus ein Petrefakt machen. Das will Strauß nicht. So greift er denn hinein ..., nennt zwar den Schauplatz seiner Handlung Lusitanien, schmückt zwar seine Personen mit französischen Namen, meint aber Wien und die Erben Luegers. Hei, gibt ers ihnen! Sie sind entweder Trottel oder Hallunken. Der Autor ist so taktvoll, sich weit genug von seinen Vorbildern zu entfernen, und doch so geschickt, das

ganze Milieu greifbar werden zu lassen. Das ist ja nicht schwer, weil wir hier im Bezirk der eindeutigsten Verrottung sind und Abtönungen nicht, wie in anderen Fällen, die Wirklichkeit wiedergeben, sondern fälschen würden. Der dickste Strich ist der beste, und ihn am rechten Fleck unverzagt hinzusetzen, darin liegt Straußens Stärke. Nicht im Dialog, auf den er sich offenbar viel zugute tut, und dem man die ‚Gepflegtheit' leider nicht absprechen kann. Dieser feuilletonistische Esprit, der nach einem allzu einfachen System der Wortumdrehungen arbeitet, muß denn doch üppiger, muß mindestens molnárisch quellen, um unterhaltsam, wenn auch noch lange nicht lobenswert zu sein. Aber gerade da, wo wir ungeduldig werden, stellt Strauß sein selbstzufriedenes Plaudertalent ab und zieht alle Register eines sehr begabten Theatralikers. Er rettet den schwachen zweiten Akt am Schluß durch den Knalleffekt einer einzigen Wendung und entwickelt daraus einen dritten Akt, der, eine Seltenheit, nicht das Stück mühsam zu Ende führt, sondern überhaupt erst rechtfertigt. Bis dahin war alles Vorspiel. Die Gemeinheit war groß, aber alltäglich. Sie richtig wiederzugeben, vielleicht ein Verdienst, aber kein höheres als das Verdienst eines Leitartiklers, der die Bekämpfung der Korruption zum Gewerbe gewählt hat. Hier nun, im dritten Akt, nimmt die Gemeinheit phantastische Dimensionen an. Sie verliert ihre Schäbigkeit und entzieht sich jeder moralischen Wertung. Man lacht nur noch. Wir sind unversehens, für die letzten fünf Minuten des Stücks in der Sphäre der Kunst. Am ersten Theaterabend! Und im Lustspielhaus!

*

Bei Friedrich Freksa gehts umgekehrt: sein ‚Fetter Caesar' wird immer magerer. Mit ihm begann das Deutsche Theater. Daß es die Tragikomödie im August spielte, war eigentlich schon ein Urteilsspruch. Trotzdem: es hätte ein Fehlspruch sein können. Leider war es keiner. Man bestätigte ihn durch Opposition gegen einen gelinden Beifall, der nur soweit berechtigt war, wie er Paul Wegener galt, und für diesen frei-

lich viel lauter hätte sein dürfen. Freksa hat seiner Tragikomödie einen ‚Prologus' vorausgeschickt, weil „keiner der drunten im Parkett Sitzenden von dem Lebensgefühl weiß, das uns zwang, gerade dies Stück zu schreiben". Aber wenn das Lebensgefühl des Dichters dem Stück nicht aus sämtlichen Poren bricht, dann sind Lebensgefühl und Stück gleich fragwürdig, dann ist jeder Prologus und jeder Epilogus überflüssig. In Freksa „erwuchs die Idee von einem Menschen, der sich alles in naiver Genußsucht dienstbar zu machen sucht", und er bemühte sich, diese Idee in einem unbändig dicken Senator zu verwirklichen, der im Rom der Verfallzeit für Geld die Kaiserwürde kauft und sie dreißig Tage behält. Das ergibt eine natürliche Gliederung in zwei Teile, von denen der erste als Einakter für sich bestehen würde: Die Versteigerung des Zepters. Schon dieser Akt ist zu langwierig, aber noch ganz lustig. Der das Zepter ersteigert, Didius Julianus, steht — oder sitzt, da seine Beine seinen Bauch nicht tragen können — auf Anhieb da. Aber auch das Gewimmel hat den Hautgout, der in diesem Falle der historisch wahre Geschmack ist. Die Lasterhaftigkeit ist im Heer nicht geringer als im Volk und wird die anständigen Elemente teils beseitigen, teils anstecken. Schlimm fängt es an und schlimmer endigt sichs. Wir glauben es. Jedenfalls ist unsere Phantasie befähigter, den ersten Akt fortzusetzen, als der Dramatiker Freksa, der in den anderen beiden Akten eben keiner ist. Sie müßten heißen: Das Mastschwein als Caesar, und damit wäre schon ausgedrückt, daß wir es mit einer breiten Zustandsschilderung zu tun haben, die auch durch episodische Liebeleien, Intrigen und Verschwörungen nicht dramatisch, sondern nur geräuschvoll und verworren wird. Ich würde vielleicht versuchen, diese künstlich und doch kunstlos verschlungenen Fäden zu entwirren, wenn das Stück eine Zukunft auf der deutschen Bühne hätte. Aber dazu ist der Kern, die Monographie des fetten Caesar, zu schwach geraten. Daß er sein Fettherz an eine achtzehnjährige Schlange hängt und diese erst an einen jungen Tribunen

und gleich darauf überhaupt verliert und darüber nicht hinwegkommt und seine Fulvia überall zu sehen glaubt und ihr nachwimmert und schließlich sein bißchen Verstand einbüßt: das soll tragikomisch wirken und wirkt gar nicht, weil Freksa eine primitive Antithese, den Kontrast zwischen der Freßsucht dieses Caesar und seinem Zärtlichkeitsbedürfnis, zwischen seinem Körper und seinem Seelchen zu einem Dreiakter auswalzt und damit denselben Kontrast auch in seiner Arbeit schafft. Sie ist ein lärmender Koloß von Römerdrama, in dem irgendwo ein Dichterstimmchen wispert. Es kann jetzt noch vernehmlich gemacht werden. Freksa hat selbst erzählt, daß seine drei Akte aus fünf Zeilen Jakob Burkhardts entstanden sind. Für den Inhalt dieser fünf Zeilen sind, bei Freksas dürftiger Phantasie, drei Akte offenbar viel zu viel. Ein Akt tut es besser. Er stelle ihn aus den dreien her.

Dann wird es um keinen Satz von Freksa, aber um jeden Blick und jeden Ton von Wegener schade sein. Die ganze Aufführung erschien wohl nur denen unerlaubt unzulänglich, die sich zwar keine Rechenschaft darüber gaben, wie unerreicht hoch Wegeners Leistung über allen anderen stand, und deshalb gegen diese anderen ungerecht waren, die aber desto deutlicher bemerkten, wie weit ein debütierendes Mitglied hinter den anderen zurückblieb, und sich dadurch verstimmen ließen. In der Totalität, und gar für den August, war die Aufführung sehr anständig. Mehr noch: auf keiner zweiten berliner Bühne bekommt ein so personenreiches und auch sonst anspruchsvolles Stück so viel Haltung und Gesicht. Eine schärfere Gliederung, weniger Radau und ein paar Umbesetzungen: und die Aufführung macht auch im Winter des Deutschen Theaters Figur. Ihr Hauptfehler war die Verwendung der ‚Vorbühne‘, die für den zweiten Teil des ‚Faust‘ angelegt und außerdem für ‚Othello‘ und ‚Hamlet‘ benutzt worden ist. Schön. Das sind Dramen mit vielen Szenen, bei denen jedes Hilfsmittel, die Verwandlung zu beschleunigen, im Interesse einer geschlosseneren und mächtigeren Wirkung willkommen sein mag. Aber für ein Stück von zwei Bildern

diesen Vorbau zu gebrauchen, ist einfach eine Bequemlichkeit des Regisseurs. Wie mit dem Menschenmaterial, dem Licht, den Dekorationen und Kostümen sollte der Regisseur auch mit dem einmal gegebenen O von Holz auskommen und es nicht ohne Not erweitern. So oft diesmal ein Darsteller über die Rampe trat oder sprang, war es, als ob plötzlich alle Gesetze der Bühnenkunst aufgehoben würden. Aber Wegener stellte sie immer wieder her. Auch wenn man den höchsten Maßstab anlegt, wird man sich nicht vieler schauspielerischer Gestalten von solcher Rundheit und Saftigkeit, von solchem Überschuß erinnern. Wegener gab diesem kahlköpfigen, lüstern äugenden und bald tierisch grunzenden, bald kindlich lächelnden Riesenclown soviel Liebenswürdigkeit und Drolligkeit und sogar Gemüt, daß man bei seinem Anblick nicht nur kein Unbehagen empfand, sondern allmählich zu dem Kerl eine stille Zuneigung faßte. Das ist Fleisch von Falstaffs Fleisch.

BRIEF AN REINHARDT

Lieber Max Reinhardt!

Ich gratuliere von Herzen zum Mißerfolg. Oder war es keiner? Aus den tadelnden Stimmen, die über die münchner ‚Orestie' zu uns drangen, ließ sich zunächst auf eine Tat schließen. Nach den lobenden Stimmen zu urteilen, sind Sie unter jenem Premierenjubel, den unsere armen Ohren aus Ihrem Deutschen Theater kennen, durchgefallen — und mit Recht durchgefallen. Zwar: die Depesche des Prinzen August Wilhelm, die Sie mitten in einer der letzten Proben traf, hatte Ihre „Freude an der Arbeit aufs höchste gesteigert". Aber es muß doch wohl nicht weit her sein mit einer künstlerischen Arbeit, die munterer fortschreitet, wenn die guten Reden königlicher Hoheiten sie begleiten: und so gewiß und selbstverständlich Ihr Werk bei der berliner Aufführung auf meine reinste Empfänglichkeit treffen wird, so gewiß glaube ich vorläufig auf Grund einer Beschreibung und aller mög-

lichen Tatsachen und Begleitumstände, daß dieses Werk ziemlich mißraten, und daß ihm trotzdem nicht bestimmt ist, einen Siegeszug um die Welt zu machen. Und habe meine Freude dran.

Sie schütteln verwundert den Kopf. Schadenfreude bei Jacobsohn? Aber das ist es wirklich nicht. Es ist vielmehr eine aufrichtige Freude über den Nutzen, den Sie und wir aus diesem Fiasko ziehen werden. Seit etwa zehn Monaten waren Sie nicht mehr der Alte. Seit jenem Novembertage des vorigen Jahres, wo Sie bewiesen, was keinem bewiesen zu werden brauchte: daß Sie eine Menge nicht bloß von dreißig, sondern von dreihundert Statisten kunstvoll zusammenzuballen und in regelmäßigen, genau festgestellten Windungen wieder aufzulösen vermögen. Denn worin bestand sonst der Unterschied zwischen der Zirkusaufführung des ‚König Oedipus' und einer Theateraufführung? Zugegeben: auch in einer schlechteren Übersetzung, als wir früher gehört, und in einer schwächeren Darstellung, als wir früher gesehen hatten. Immerhin hätte das allein für einen europäischen Erfolg vielleicht doch nicht ausgereicht. Die Masse und die Manege tat es. Man hatte keinen großen, geschweige denn einen kolossalen Eindruck: aber man hatte den Eindruck der Kolossalität. Der entschied. Es war verlorene Mühe, den jauchzenden Völkern erklären zu wollen, daß Sie die Schwierigkeiten des Terrains und nicht der dichterischen Aufgabe überwunden hatten. Sie hatten ja in der Tat den dramaturgischen Charakter der Tragödie durchaus verkannt. Sie ist ein Blitz, der aus entwölktem Himmel niederfährt, vernichtet und erlischt. In Ihrem Zirkus wurde der Blitz auf seinem Wege aufgehalten, mannigfach gekurvt in Seitenbahnen abgelenkt, wieder auf den rechten Weg geleitet und abermals zu Zickzackschlänglungen mißbraucht. Im Theater wäre kein richtiger Begriff vom Wesen des antiken Dramas zu geben gewesen? Sollte das etwa den richtigen Begriff geben, daß der greise Teiresias, der längst auf der anderen Seite des Lebens ist, und aus dem göttliche Eingebungen geisterhaft und abgeklärt heraustönen, auf einmal ein verkleideter Jüngling

war, der sich bei der Geschichte maßlos aufregte und ein betäubendes Geschrei machte? Daß nackte Läufer mit Windlichtern über die Orchestra die Stufen hinauf in den Palast und wie die Wilden zurückjagten? Daß aus dem einen namenlosen und durch seine gehaltene Sachlichkeit namenlos ergreifenden Boten, der den Selbstmord der Jokaste und die Selbstblendung des Oedipus schildert, ein Schwarm von hysterischen Mägden wurde, die die pompösesten Namen führten, sich mit gräßlichem Geheul über die Orchestra ergossen, uns allen Schmerz vorwegnahmen und den meisterhaft komponierten, grandios gesteigerten Bericht in lauter kleine und unwirksame Stücke zerfetzten? Schreckliche Erinnerungen. Aus dem Naturschauspiel war ein Feuerwerk geworden. Kein Wunder, daß viele sich blenden ließen, und daß Kappel an der Schlei so gut seinen, Ihren Oedipus haben mußte wie Berlin.

Ich will hoffen, daß alles, was wir seit jenem Novembertage des Jahres 1910 erlebt haben, bewußte Ausnutzung einer selten günstigen Konjunktur gewesen ist. Sonst läge der Fall ja viel schlimmer. Wenn Wert und Würde dem Gerichte Nach dem Erfolg bemessen wird, Ist die Kartoffel Königin der Früchte, Weil sie zumeist gegessen wird. Schon die Massenhaftigkeit des Konsums hätte den ‚König Oedipus' zur Kartoffel unter ihren Früchten gemacht. Sollten Sie der Plebs ihr Hauptnahrungsmittel verweigern, das Sie obendrein schnell bereicherte, indem es Ihren Marktwert verhundertfachte? Und war es in diesem gesegneten Zeitalter des Handels und der Industrie nicht natürlich, daß andere mit Ihnen, durch Sie reich werden wollten? Man plante flugs den Bau riesenhafter Häuser zur Züchtung von Kartoffeln, und weil der Absatz eines gewöhnlichen Artikels desto lebhafter ist, je schwungvoller man ihn benennt und je tiefgründiger man seine Unentbehrlichkeit nachweist, so gab man große Worte von sich. Man sei übersättigt von den Finessen und Nuancen für die Minderheit. Und von einer Berührung mit der Gesamtheit erwarte man Erneuerung,

Gesundung und Erhöhung für die dramatische Kunst. Und in dieser nüchternen und exakten Epoche der Technik bedürfe man für die Kunst eines Glanzes, der ein Gegengewicht nicht nur zu dieser Nüchternheit und Exaktheit, sondern auch zu der rationalistischen, kargen, erdhaften Dramatik des vorangegangenen Jahrzehnts bilde. Und so seien Volksfestspielhäuser die Forderung des Tages. Und bis sie dastünden, müßten Sie in München Operetten, in London Pantomimen und womöglich irgendwo Freilichtspiele inszenieren, in allen Großstädten zu gleicher Zeit sein und ganz zu vergessen suchen, wo die starken Wurzeln Ihrer Kraft sind.

Sie vergaßen es, leider. Sie ließen sich durch den Lärm betäuben, ließen sich durch die Konstellation verführen, die der sogenannte europäische Erfolg zu schaffen pflegt. Diesmal brauchten Ihre Leute den Wind nicht erst zu machen, mit dem Ihr Ruhm durch die Lande flog. Aber es war Ihrer nicht würdig, daß Sie nachflogen. Sie verschmähten es nicht, sich heute mit einem englischen Tingeltangelkönig, morgen mit Herrn Bonn Hand in Hand zu verbeugen. Was in Berlin geschah, war Nebensache. Nach acht Jahren strenger und reiner Arbeit lockte der Rausch billigsten Applauses so süß, daß Ihr neuntes Spieljahr das ärmste werden durfte. Von ungefähr zwanzig Aufführungen zeigte sich nur eine dem Maßstab gewachsen, den Sie selber geschaffen haben: ‚Othello'. Der zweite Teil des ‚Faust' war schauspielerisch so schwach bedacht, daß alle Besonderheiten des Experiments, künstlerische, wie namentlich außerkünstlerische, nötig waren, um über dieses Manko hinwegzuhelfen. Die Kammerspiele schienen kaum mehr vorhanden, seit der Zirkus das Hauptinteresse an sich gerissen hatte. Während die Pauke geschlagen wurde, vergaß man die Flöte zu blasen, deren Klang so köstlich gewesen war. In neun Monaten erblickte ein einziger Autor von Rang das Rampenlicht: Carl Sternheim. Ungenügende Vorbereitung schädigte aufs schwerste die Tragödie von Wieland, mit der Vollmoeller hätte durchdringen können. Der Sommer kam. Den benutzten Sie ehedem, um

ein paar Inszenierungen von der Art vorzubereiten, durch die Sie mächtig geworden sind. Diesmal ließen Sie sich dazu anwerben, den Operettenschmarren eines reich gewordenen Seifenfritzen aufzutakeln. Aber das füllt eines Posa Herz nicht aus. In glücklicher Vorurteilslosigkeit gingen Sie von dieser Branche wieder zur antiken Tragödie über. Und jetzt mußte es sich herausstellen: ob nämlich jener Eindruck des ‚König Oedipus' tatsächlich nur der Eindruck der Überraschung, der Überrumpelung mit ungeheueren Dimensionen, des verblüffenden Kontrastes zu den landläufigen Theaterwirkungen gewesen war, oder nicht. Für mein Gefühl hing viel vom Ausgang dieses Abends ab: durch einen neuen Riesenerfolg mußten Sie uns endgültig verloren gehen, durch einen Mißerfolg mußten Sie uns zurückgewonnen werden. Sie wissen, lieber Max Reinhardt, daß ich noch immer jung genug bin, um diese Dinge ziemlich wichtig zu nehmen, und so wird es Sie nicht wundern, daß ich den Daumen inbrünstig auf Mißerfolg hielt.

Der scheint es ja denn zum Glück geworden zu sein. Wenn nicht alles trügt, werden in Berlin von der ‚Orestie' drei, vier Aufführungen im leeren Zirkus stattfinden, und damit wird abermals eine Theatermode begraben sein. Sie aber werden Ihre Arbeit dort fortsetzen, wo Sie sie vor einem Jahre abgebrochen haben. Uns genügt diese Arbeit. Wir brauchen Sie gar nicht größer, als Sie sind. Sie sind zum ersten Theatermann dieser und wahrscheinlich auch aller früheren Tage dadurch geworden, daß Sie endlich einmal sämtliche zehn Gebote und nicht bloß vier oder sieben erfüllt haben. Sie werden es also auch künftig wieder der Impotenz überlassen, das elfte Gebot zu erfinden, und fortfahren, die guten alten zehn zu erfüllen. Sie sind Herr über das Deutsche Theater, das uns Berlinern durch seine ältere und seine jüngere Vergangenheit das teuerste ist, und über das Kammerspielhaus, das an Intimität und Schönheit seinesgleichen nicht hat und Ihnen einst als Instrument unschätzbar gewesen ist. Hic salta. ‚König Oedipus' hat uns auf jeder Bühne tiefer

ergriffen als im Zirkus; aber ‚Aglavaine und Selysette' wäre ohne Sie überhaupt nicht gespielt worden, und ‚Othello' hat vor Ihnen niemals eine ähnliche Gewalt gehabt. Diesen Besitz wollen wir nicht mehr verlieren, ihn wollen wir beständig vergrößert sehen. Geben Sie, statt rastlos ins Weite und Breite zu greifen, uns und der nachkommenden Generation die Zeiten wieder, da Sie noch selbst im Werden waren. Ich will nicht müde werden, Ihnen zu wiederholen, daß nach meiner Überzeugung Ihre künstlerische Zukunft in Ihrer künstlerischen Vergangenheit liegt. Sie für Ihr Teil werden mir wiederholen, daß mein Konservatismus anfängt, schädlicher zu werden als der Konservatismus der gewissen alten Perücken, weil diesen höchstens eine stumpfsinnige Bourgeoisie, mir aber die Jugend vertraut. Konservatismus: das nehme ich an. Aber schädlich ist er nicht. Ich glaube, daß es in der Kunst ebenso sehr darauf ankommt, zu erhalten, wie zu erobern, und sehe darum mit Trauer immer deutlicher, wie kümmerlich gegenüber der Eroberungsgier die erhaltenden Tugenden in Ihnen ausgebildet sind. Sie haben glorreich begonnen, das klassische Drama im Geiste der Gegenwart zu verjüngen. Lassen Sie dieses Werk nicht verfallen! Nehmen Sie heute mit Bassermann diejenigen Dichtungen wieder auf, für die entweder seinerzeit die Schauspielkunst Ihres Theaters nicht ausgereicht hat, oder die durch ihn wieder ein anderes Gesicht bekommen würden. Ich an Ihrer Stelle würde eine Kraft wie diese gehörig fürs Alltagsrepertoire ausbeuten, das eben dadurch unalltäglich werden und immer interessant bleiben würde. Er wäre Shylock, Lear, Tartüff, Fiesco, Franz Moor, Clavigo oder sein Carlos, der Mephisto auch des ersten Teils, Shaws Caesar und der Marquis von Keith. Was fehlt dabei nicht noch alles, was könnte durch Bassermann, Wegener und Moissi nicht noch alles lebendig werden! Wallenstein, Tasso, Egmont, Emilia Galotti, Julius Caesar, Der Sturm, Macbeth, Heinrich der Vierte, Richard der Zweite und der Dritte. Man sollte meinen, daß das allein ein Programm für Jahre wäre. Aber das ist ja erst die Hälfte Ihrer Aufgaben.

Es ist nicht nur im allgemeinen zu wünschen, daß Ihr junges, frohes, mutiges Streben künftig aller der Kunststücke und Künsteleien entraten möge, durch die es sich bisher mehr geschädigt als gefördert hat; daß es sein Gefühl für das Wesenhafte und Notwendige schärfe; daß es wieder einfacher, sachlicher, ehrlicher werde. Es ist im besonderen zu wünschen, daß es genau so wie der Vergangenheit auch der Zukunft des germanischen Dramas sich verpflichtet fühle. Das Deutsche Theater hat ein Vierteljahrhundert lang über das Schicksal der zeitgenössischen Dramatik entschieden und darf dieses Ruhms nicht verlustig gehen. Als Sie anfingen, hatte Ihr modernes Repertoire ein Gesicht, das zugleich das literarische Gesicht der Jahrhundertwende war. Heute gibt es solche zeitcharakteristischen Dramen nicht mehr? Sie liegen auf der Straße. Aber mit der Lust, sie durchzusetzen, mag freilich die Fähigkeit, sie zu entdecken, verkümmert sein. Lassen Sie diese Lust nicht verkümmern! Lassen Sie sich wieder und wieder sagen, daß die führende Stellung immer nur die Bühne der literarischen Initiative behaupten kann! Vielleicht täten Sie gut, einen Dramaturgen zu suchen, der sich weder um den technisch-praktischen Betrieb noch um die Verherrlichung Ihres Unternehmens, sondern ausschließlich um die Fortschritte der Produktion zu sorgen hätte. Ein Dramaturg dieses Schlages müßte gegen den Geist des Theaters den Geist des Dramas als mindestens gleichberechtigt geltend machen. Aber der Entschluß zu einer Uraufführung fällt Ihnen immer schwerer, weil in so vielen Fällen die freudigsten Hoffnungen zuschanden geworden sind? Dann trug entweder eine grundfalsche Besetzung oder eine lieblose Inszenierung die Schuld, oder es war von vornherein die Sache eines Ignoranten, Hoffnungen überhaupt zu hegen oder zu erwecken. Denn es ist ja nur eine Ausflucht träger, ungebildeter und instinktverlassener Routiniers, daß es beim Theater gewöhnlich anders komme. Es kommt in den seltensten Fällen anders, als Erfahrung, lebendiges Zeitgefühl und eine gewisse Kenntnis menschlicher Hirne und Herzen voraus-

zusagen begabt sind. Ein Dramaturg von diesen Talenten würde sich reichlich bezahlt machen, und es ist strafbare Kurzsichtigkeit, ihn für ein Unternehmen vom Range des Ihren ersparen zu wollen.

... Ich bin fertig und wünsche nichts sehnlicher, als künftighin wieder in freundlicheren Tönen zu Ihnen reden zu können. Es hängt von Ihnen ab, lieber Max Reinhardt. Ich bin sicher, daß Sie mich zu gut kennen, um meine Worte völlig in den Wind zu schlagen. Es kostet unsereinen keine kleine Überwindung, auch nur für das Augenmaß des schlechtesten Lesers sich vorübergehend Ihren Gegnern beizugesellen, und Sie werden mir einräumen, daß ich das nie ohne Not getan habe. Was auf dem Spiele steht, ist ja nicht wenig. Es ist die Existenz (wennschon nicht gerade die tatsächliche Existenz) eines Theaters, das nach den Anlagen seines Leiters berufen wäre, zum ersten Mal, seit es irgendwo auf der Welt Theater gibt, das Ideal zu verwirklichen. Sie waren auf dem besten Wege. Jetzt sind Sie durch die Ungunst des Schicksals, die sich immer als Gunst verkleidet, auf einen Abweg gedrängt worden. Dort könnte sich dauernd nur wohlfühlen, wer eine Kreuzung von Barnay und Bachur wäre. Kehren Sie also auf Ihre Straße zurück und nutzen Sie, was Ihnen der Umweg an Kredit und Popularität eingetragen hat, für Ihre ursprünglichen Bestrebungen aus. Wenn Sie wieder wollen, so haben wir eine deutsche Theaterkunst. Wollen Sie!

LANVÂL

Dreimal Stucken in anderthalb Jahren: es ist zuviel. Auch in einer weniger kläglichen Aufführung, als die Kammerspiele sie für Caruso-Preise zu bieten wagten, hätte dem ‚Lanvâl' der Reiz der Neuigkeit gefehlt, der schließlich doch den Erfolg des ‚Gawân' entschied, und den ‚Lanzelot' schon nicht mehr haben konnte. Eine andere Reihenfolge, und ‚Lanvâl' gewinnt den Preis. Halten wir heute, wo diese Dramen

der Artus-Sage uns gleich vertraut sind, alle drei neben einander, so sind uns alle drei gleich lieb oder unlieb, wie sie ihrem Dichter einmal gleich lieb oder unlieb gewesen sein werden. Unser Anteil ist von derselben Art wie seiner, und sein Anteil war artistischer und nicht seelischer Art. Seelischer Anteil ist unerschöpflich — ist das artistischer auch? Jedes Menschenleben ist anders als jedes andere und im Grunde ebenso interessant; aber das zweite Hundert Verse einer bestimmten Prägung und Klangfarbe und Stoffwelt kann nur wieder dieselbe Stimmung erzeugen wie das erste Hundert, und diese Stimmung verflüchtigt sich. Wen beim ersten Mal diese nebelhafte, weichliche, schwüle Stimmung noch eingelullt hat, der macht sich beim zweiten und nun gar beim dritten Mal schon während der Aufführung klar, wie sie entsteht, und hindert sie dadurch, zu entstehen. Es ist ein schlauer und doch so durchsichtiger Zauber. Der doppelt reimende Nibelungenvers gibt dem Schauspiel — heiße es, wie es wolle — seinen schweren, mühsamen Schritt. Dieser Vers bindet und vereinfacht durch seinen feierlichen Zwang die Leidenschaft der Figuren. Er ist schuld, daß in solch einem Drama — heiße es, wie es wolle — diese Menschen, in diese Begebenheiten gestellt, häufig kindlich anmuten. Es sind von Haus aus verwickelte, vergrübelte, in sich verstrickte Menschen: der Vers simplifiziert sie bis zur äußersten Harmlosigkeit. Es sind von Haus aus vielfach gewundene und komplizierte Vorgänge: der Vers macht sie zu dekorativen Zwecken gradlinig. So wenigstens erkläre ich mir, daß einem in diesen tragisch gemeinten Verhältnissen keinen Augenblick das Weinen nahe ist. Eher das Gegenteil. Allerdings ist der Respekt vor einer unendlich ernsten und hingegebenen Arbeit — heiße sie, wie sie wolle — unerschütterlich. Aber ich muß gestehen, daß ich mir liebreiche Geduld vor Ereignissen auferlege, für die ich nicht einmal mehr auf Umwegen einen Anteil aufbringe, und vor einer Gestaltung dieser Ereignisse, die ihnen nur scheinbar entspricht. Wenn Wagner mir nicht so unerträglich wäre, würde ich sagen, daß einzig Musik

solche Stoffe noch erträglich machen kann. Stuckens Versmusik kann es jedenfalls nicht.

Lanvâl ist ein Mann oder Unmann zwischen zwei Frauen, wie Hauptmanns Glockengießer Heinrich, oder besser: wie Goethes Weislingen. Denn jener Heinrich ist was mehr als ein haltloser Liebhaber, ist wenigstens noch ein halber Künstler. Lanvâl aber bringt seine und unsere Zeit damit hin, zwischen Finngula und Lionors zu schwanken. Alfred Polgar war, nach der wiener Aufführung, freundlich genug, diesen Zustand einer gleichgültigen Dramengestalt dadurch belangvoller machen zu wollen, daß er Finngula für das Ideal und Lionors für die Wirklichkeit und Lanvâls Stellung zu beiden für den typischen Jugendkonflikt eines großen Herzens zwischen Ideal und Wirklichkeit erklärte. Aber nehmt das an und fragt euch, ob eure Beziehung zu diesen drei Figuren dadurch irgendwie bedeutsamer und fester wird. Warum sollte sie? Ihr seht ein pompöses Aufgebot an Gesten und Worten, an Kommentaren und Beschwörungen, an Berichten und Erregungen, die zum Teil aus einem alten Sagenbuche stammen, und erblickt auf dem Grunde eine primitive Liebesgeschichte, für welche diese wuchtigen Namen und diese unzähligen Verse eine bequeme, gleißende und gleisnerische Maskerade sind. Aber die Liebesgeschichte ist nur scheinbar primitiv: sie bedeutet gar nicht sich selbst, sondern ist ein Symbol! Was weiter? Weiter gehts zum Glück nicht. Jetzt heißt es von dem Symbol satt werden. Es gelingt euch nicht, und ihr versucht es, da ihr entschlossen seid, Stuckens Dichtung zu retten, von einer anderen Seite. Ihr stellt euch seine Figuren im modernen Kostüm vor, und — eure Enttäuschung ist noch größer. Ihr bemerkt plötzlich, daß die Motive, Entschlüsse, Taten und Unterlassungen dieser Figuren fast durchweg auf einen Grad von Dummheit oder einen Mangel an Stolz zurückzuführen sind, der sie euch widerwärtig machen würde, wenn — ja, wenn nicht eben jener Hagel von Versen um eure Ohren sauste und euch betäubte. Daß man in Gedanken solch eine Umkleidung vornimmt, ist durch-

aus kein unpassender Rationalismus, sondern eine erlaubte Probe auf die Stichhaltigkeit des mittelalterlichen Milieus und die Dichtigkeit des Versgewandes. Weder dies noch das bewährt sich. Liebe und Haß und alle die anderen Naturgewalten entspringen nicht mit Notwendigkeit aus dem Blut und der Art dieser bestimmten Menschen, weil es gar keine bestimmten Menschen sind. Stucken ist für die Artus-Sage, was Wildenbruch für die Geschichte der Hohenzollern war. Auch Stuckens Geschöpfe leben nicht aus sich: sie leben von der jünglingshaften Grandezza, mit der ihr Ersinner an Abgründen einherschreitet. Wenn man ihn während der Arbeit anriefe und kritisierte — er würde hinunterstürzen. Denn wir sind bei ihm nicht in der eigentlich dichterischen, sondern in einer benachbarten Sphäre. Ich meine das nicht in dem oberflächlichen Sinne, daß er mittelbare Poesie gibt, Poesie aus zweiter Hand, Überdichtung von Dichtungen. Ich meine es so, daß seine Verdienste hauptsächlich verskünstlerischer Natur sind, daß für einen dramatischen Dichter seine nachtwandelnde Naivität einen allzu hohen Grad von Unbewußtheit hat. Man muß als Autor sehen, wie gefährlich nahe der Komik die meisten Situationen hier sind. Sie sind es dank der Schwächlichkeit des Helden Lanvâl, der Würdelosigkeit der Prinzessin Lionors und — heiliges Rautendelein! — der Ledernheit des elbischen Wesens Finngula. Was fängt man mit diesen Herrschaften an? Ich werde als Leser, je nach meiner Gebelaune, sachlich erkennen oder dankbar anerkennen, daß Stuckens Verse, hier wie anderswo, bald majestätisch und bald trivial, bald tropisch und bald spießbürgerlich, bald rauschend und bald zäh, bald menschlich warm und bald geschmäcklerisch kühl sind. Ich werde als Zuschauer nicht bestreiten, daß ‚Lanvâl' an Theatereffekten — nach der Definition des Theatereffekts als einer Wirkung ohne Ursache — erheblich reicher ist als ‚Lanzelot', ja, fast so reich wie ‚König Laurin' oder wie ‚Die Gewitternacht'. Nur werde ich eine Stunde nach Lektüre und Aufführung wissen, daß ich leer ausgegangen bin.

*

Auch bei Reinhardts scheint man nach der Annahme nichts mehr von dem Stück gehalten zu haben; und so wünschenswert es ist, daß eine Theaterleitung keine geringere Einsicht hat oder allmählich erwirbt, als die Kritik, so gewiß gibt es in einem solchen Falle nur zwei Wege: entweder kauft man sich von der Verpflichtung los, sei es durch Geld, sei es durch die Erwerbung eines anderen Stückes — oder man trachtet zu retten, was irgend zu retten ist. Bei Reinhardts wählte man den dritten Weg: auf eine unkluge und unnoble Manier den Dichter entgelten zu lassen, daß man die Meinung über sein Werk gewechselt hatte. Es ist seinem künstlerischen Wesen nach katholisch. Es braucht Glanz und Farbe, eine Art Prozessionsgepränge und die Entfaltung einer Sprachmusik, an die Stucken kaum einen solchen Bienenfleiß wenden würde, wenn ihm nicht sein Instinkt sagte, daß ohne sie seine Arbeit des Hauptreizes entbehrte. Da war es zunächst schon falsch, die Aufführung in die Kammerspiele zu legen, wo so etwas wie ein Märchensee und eine Sagenburg, der Abglanz von Turnieren und der Prunk höfischen Lebens, das königliche Aufgebot einer welthistorischen Tafelrunde und die Macht und die Herrlichkeit der Kirche besser verborgen als gezeigt werden kann. Das alles nahm sich übertrieben protestantisch aus. Die Wände des Schlosses Camelot gähnten in ihrer pappenen Nüchternheit, und die Trinkgenossen des Königs Artus waren Kegelbrüder vom Wedding. Aber auch in wichtigen Einzelheiten waren die simpelsten Anordnungen des Autors nicht befolgt. Zum Schluß entspinnt sich ein „ritterlicher Zweikampf“ zwischen Lanvâl und seiner Finngula, die als schwarzer Ritter kommt. Den Hergang dieser Szene hat Stucken bis ins Detail vorgeschrieben. Vom besten Platz der Kammerspiele sieht sie so aus, als ob Lanvâl, der bis dahin ein armes Kleingehirn gewesen ist, jetzt gar zum meuchlerischen Lumpen wird, indem er den schwarzen Ritter, noch bevor dieser Zeit hat, sein Schwert zu erheben, einfach über den Haufen rennt.

Die Klangwerte der Dichtung waren ebenso kümmerlich

auf die Bühne übertragen worden. Wer an diesem Abend Stuckens Verse zum ersten Mal hörte, hätte die die reinste Freude an der Unmenge derer gehabt, die er eben nicht hörte. Als ob die Abfassung eines unzulänglichen Dramas exemplarisch bestraft werden müßte, hatte man die talentgemiedensten Statisten zu Sprechern ernannt und, um die Grausamkeit auf die Spitze zu treiben, gegen uns und den Autor eine Dame mobil gemacht, die ... Wo ist der Wagemut meiner jungen Jahre? Aber vielleicht gibt auch das ein Bild von Frau oder Fräulein Maria Vera, wenn ich sage, daß solch ein Kaliber nur derjenige verzweifelte Theaterdirektor präsentieren dürfte, dem es mit fünfhunderttausend Mark — nicht einen Pfennig weniger! — unter die Arme griffe. Dieser Folie hatten manche älteren Mitglieder es zu danken, daß man sie sich gefallen ließ. In einem Ensemble, wie wir es früher bei Reinhardt gewohnt waren, würde Fräulein Eibenschütz durch alle neumodischen Körperverrenkungen nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie für die Verzweiflung legendarischer Prinzessinnen nicht auf die Welt gekommen ist. Das wußten wir. Aber eine Überraschung war, daß Fräulein Lia Rosen im Burgtheater nicht bloß nicht entwickelt, sondern offenbar ganz eingebüßt hat, was sie vor drei Jahren zu einer Hoffnung machte. Damals schlugen Flammen aus ihren Augen und ihrem Munde. Sie schien vom Geist erfüllt, und dieser Geist war es, der die Widerstände eines dürftigen Körpers überwand. Für elbische Wesen mußte sie alles haben. Finngula ist so etwas. Fräulein Rosens Finngula aber war eigentlich noch nüchterner und uninteressanter als Stuckens. Sie sprach klar und verständig und hütete sich, Herrn Kayßler durch irgendwelche „unersättliche Raserei ihrer Lüste" allzu sehr zuzusetzen. Dieser Lanvâl sah aus wie Pastor Sang, hielt sich in allen ruhigen Momenten vortrefflich und versagte da, wo Kayßler in solchen Rollen immer versagt: er wird als leidenschaftlicher Liebhaber Hysteriker, als zorniger Held Bramarbas. Man sollte ihm nicht länger einreden, daß dies sein Feld ist. Ein Muster für gute, gesunde, blutvolle

Spiel- und Sprechkunst war in allen Lebenslagen nur Herr von Winterstein, der Regisseur der Vorstellung. Ihn trifft für ihre Sünden die mindeste Schuld. Es ist zuviel verlangt, daß einer ohne selbständige Regiebegabung ein so anspruchsvolles Stück inszeniert und zugleich eine große Rolle spielt. Die Verantwortung trägt Reinhardt. Er hat das Unwesen, das seine Theater immer mehr bedroht, einreißen lassen und täte gut, auf seinen Reisen durch Europa auch einmal nach Berlin zu kommen und ehrlich zu sagen, ob er es noch vor einem Jahr für möglich gehalten hätte, in seinem Hause jemals eine solche Vorstellung zu erleben.

*

Dreimal Stucken in anderthalb Jahren: es war zuviel. Aber ist diese unanständig hastige Ausschrotung eines Erfolges nicht bezeichnend für das stumpfsinnige Verhältnis unserer Bühnen zur modernen Produktion? Bis sie sich aufraffen, einen Dichter zu ‚entdecken', dessen Dramen gedruckt vorliegen, kann er alt und grau werden. Ist er dann entdeckt und hat sich die Entdeckung gelohnt, so kommen sie zwar darauf, durch Übertreibung den neuen Mann zu entwerten, aber nicht darauf, einen ebenso begabten und ebenso alt und grau gewordenen Kollegen zu entdecken. Von Paul Ernst gibt es ein Lustspiel: Ritter Lanval. Es shakespearisiert gehörig, aber es hat auch wirklich einen Hauch vom ‚Sommernachtstraum'. Es vertrüge, da der Dramatiker Ernst noch keinen Kredit hat, gewiß nicht die sommerliche Lieblosigkeit, mit der Reinhardts Theater diesmal allen künstlerischen Anstand verletzt hat. Es muß überhaupt nicht unbedingt gespielt werden — und ohne Stuckens ‚Lanvâl' wäre ich vermutlich gar nicht auf den ‚Ritter Lanval' gekommen — denn Paul Ernst hat bessere Dramen geschrieben. Aber daß man sich auch um sie nicht kümmert, daß ein Mann von dieser geistigen und dichterischen Potenz seit Jahren auf eine berliner Aufführung wartet: das fängt doch an, eine Schande zu werden.

GRILLPARZER UND HALM

Auch das Neue Schauspielhaus hat jetzt begonnen. Man wußte an seinem ersten Abend nicht recht, ob man Grillparzers Liebestragödie die Schuld an dieser Aufführung oder der Aufführung die Schuld an dem lähmenden Eindruck des Stückes geben sollte. Auf jeden Fall könnte man es ruhen lassen. Die Grillparzerbegeisterung der achtziger Jahre war der unvermeidliche Rückschlag auf die Grillparzergleichgültigkeit der voraufgegangenen Jahrzehnte. ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' kam nicht früher als dreiundvierzig, ‚Das goldene Vließ' erst siebzig Jahre nach der Entstehung zum ersten Mal auf eine berliner Bühne. Allen Respekt vor den Deutschen, die pietätvoll genug waren, den toten Grillparzer zu feiern, nachdem sie den lebendigen hatten verkümmern lassen. Aber das ist kein Grund, auch jetzt noch in pietätvoller Urteilslosigkeit Grillparzer als Gesamterscheinung neben Kleist zu stellen. Daß man vor fünfundzwanzig Jahren einigen seiner Dramen nachhaltige Erfolge bereitete, das war die Folge der Gewohnheit, über Schiller die Achseln zu zucken und sich intimerer psychologischer Zergliederung hinzugeben. Aber diese Erfolge mußten in dem Maße schwächer werden, wie Ibsen und Hebbel durchdrangen. Vor ihrem Tiefblick wurde Grillparzers Seelenkennerschaft unbeträchtlich, vor ihrer ethischen Härte seine gefügige Halbheit bekämpfenswert. Heute gar, wo ein Theater eine Zeitlang fast allein von Ibsens Altersdramen existiert hat, wo ‚Judith' und ‚Gyges' ohne sensationelle Lockmittel Fuldasche Aufführungsziffern erreicht haben: heute Grillparzer zu spielen, ist bereits wieder ein Wagnis, in das man sich nur mit den blanksten und schärfsten Waffen begeben darf.

Eben darum wohl fand Herr Halm sich zu schade und in Riga einen Regisseur, der freilich mit allen Waffen gegen Grillparzer vorging. Der Mann heißt Doktor Dahlberg und wird hoffentlich künftig am Neuen Schauspielhaus nur noch die Tätigkeit verrichten, die die Kulissensprache als ‚Stallwache' bezeichnet. Wir setzen voraus, daß der Herr

Doktor zu pietätvoll ist, um Grillparzer anzuzweifeln. Dann hätte er sich über das Wesen des Liebesgedichts klar werden und sich irgendeiner Auffassung zuneigen müssen. Man kann das Hauptgewicht auf die Lyrik legen, oder man kann die dramatischen Akzente verstärken; man kann das Wienertum der Gestalten, ihre Verwandtschaft mit Schnitzler, hervorkehren, oder man kann ihre — ach, wie fadenscheinig gewordene! — klassizistische Hülle betreuen. Ein richtiger Regisseur wird vermutlich das eine tun und das andere nicht lassen. Der Herr Doktor hat das eine nicht getan und das andere gelassen. Er gab eine einzige Stimmungs- und Charakterlosigkeit. Die üblichen schwarzen Zypressen standen gegen die üblichen weißen Säulen. Nach den Bühnenbildern hätten Sestos und Abydos ebenso gut in den Bergen wie am Meer liegen können, das doch im Titel enthalten ist und irgendwie in die Szenerie eingefangen werden muß. Nach der Sprache der Bewohner war hier Sestos eine norddeutsche, Abydos eine süddeutsche Großstadt, oder umgekehrt. Der angebliche Natürlichkeitston, auf den Grillparzers ohnehin nicht gerade flammender Überschwang abgedämpft wurde, wäre für ein Erzeugnis der neunziger Jahre, sagen wir: für Halbes ‚Jugend' zu nüchtern gewesen. Leander ist gewiß nicht mehr als ein braver Bursch. Aber er liebt immerhin zum ersten Mal, und weder die Liebe noch die Erstmaligkeit war Herrn Salfner zu glauben. Wahrscheinlich wäre er ein Naukleros. Der kam durch Herrn Loehr um Herz und Humor; und da auch Herr Lind nicht recht wußte, ob er den Oberpriester als gütigen Griechen oder als harten Katholiken nehmen sollte, so hätte Frau Erika von Wagner Heldenkräfte haben müssen, um die ganze Vorstellung allein zu tragen. Dabei ist Hero für sich schon schwer genug. Hofmannsthal hat einmal ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' mit ‚Romeo und Julia' verglichen und in lokalpatriotischer Schwachsichtigkeit Grillparzer den Preis erteilt. In Wahrheit gibt es da keinen Vergleich. Aber eben weil Julia ein ganz anderer Kerl ist als Hero, eben darum ist die Grill-

parzersche Rolle erheblich schwerer zu spielen. Hero lebt in keiner bunt- und wildbewegten Welt und hat keinen ebenbürtigen Gefährten: sie soll die Dürftigkeit und Monotonie eines Grillparzerschen Griechenlands beleben und für die Schmächtigkeit des Geliebten aufkommen. Frau von Wagner hat nicht einmal ihre Figur bewältigt. Nur fürs Auge war sie: Hero, schön wie Hebe blühend. Wenigstens, wenn sie stillstand. Denn sie geht schlecht, scheint bei jedem Schritt schlaff in sich zusammenzusinken und hat diese pomadige Verträumtheit auch in ihrer Sprechweise, die allenfalls in sentimentalischen und idyllisch-lieblichen Momenten genügt. Eine tragische Liebhaberin ist hier nicht gefunden. Herr Halm versuche es mit Frau von Wagner einmal im modernen Kostüm, aber nicht bloß mit diesem Mitglied. Seine Stärke sind Allotria von heute, und einen Kinoschwank wie die ‚Million‘ herunterzuwirbeln, ist sogar künstlerisch verdienstreicher, als das Märchen von Grillparzers Größe einer neuen Belastungsprobe auszusetzen.

PENTHESILEEN

Von Kleist, Lindau und Hollaender. In dieser Dreiteilung liegt bereits die Kritik der beiden Aufführungen. Denn es dürfte natürlich nur eine Zweiteilung sein: Deutsches wie Königliches Theater hätten ja eben Kleists ‚Penthesilea‘ zeigen müssen. Dazu wäre das Schauspielhaus fähig gewesen, als Matkowsky lebte und die Poppe fünfzehn Jahre jünger war; dazu wäre das Deutsche Theater heute noch fähig, wenn es nicht gerade die Eysoldt zur Penthesilea bestimmte, und wenn ... Welch eine Aufgabe für einen Regisseur wie Reinhardt, diese schreckensvolle Phantasmagorie, dieses blutdurchschauerte und doch ganz gegenwärtige Vorzeitmärchen in allem Glanz und aller Größe, in aller Greulichkeit und aller Glut, in aller Grazie und in aller Gewalt auf die deutsche Bühne zu stellen, die sich hundert Jahre lang durch die Nichtbeachtung einer ihrer erschütterndsten Tragödien selber

verarmt hat! Aber Reinhardt hat es leider vorgezogen, in der Zeit der deutschen Kleist-Feste ungarischen Post- und Kommunalbeamten die Chöre des Sophokles beizubringen. Halten wir uns also notgedrungen an die Surrogate, messen wir diese mit ihrem eigenen Maß und räumen wir immerhin ein, daß Lindau wie Hollaender, jeder in seiner Art, fleißige, ernste und säuberliche Arbeit getan haben.

Hollaender hat vor Lindau voraus, daß er nicht im geringsten für Stubenreinheit des Textes zu sorgen brauchte. Der Hoftheaterdirektor hat geglaubt, aus einem dampfenden Hexenkessel einen handlichen Futternapf für höhere Zivilanwärter mit Töchtern machen zu sollen. Sein Reclamheftchen gibt eine glatte, geleckte, schillerähnliche Jambenaffäre. An bedauerlich zahlreichen Stellen wird man Heinrich von Kleist von dem schrecklich keuschen, schrecklich vernünftlerischen Sprachverwilderer Paul Lindau bedrängt sehen. Achills Pferde „schwitzen" nicht; Penthesilea, die irgendwo „ein holdseliges Lächeln" erhält, verschluckt ihren gewaltigen Hetzruf, und selbst Meroes abschwächende Wiederholung dieses Hetzrufs wird verwässert; Küsse und Bisse ‚reimen' sich nicht, weil ein so sadistisches Element unstatthaft wäre — und was dergleichen Eingriffe mehr sind. Von alledem hält Hollaender sich frei. Aber Lindau streicht nicht bloß, er verbessert seinen sehr geliebten und doch vielleicht nicht ganz richtig geliebten Dichter auch gern ein bißchen. Ein Beispiel für viele. Kleist sagt: „Penthesilea naht sich dir, Pelide!" Daraus macht Lindau: „Die Amazonenkönigin naht sich dir!" Noch nicht genug: dieser Antilyriker bricht unbedenklich, um die Dauer der Aufführung ja recht abzukürzen, aus einzelnen Versen winzige Partikel heraus und verstümmelt dadurch das Versmaß manchmal barbarisch. Es dürfen aber hier nur größere Verskomplexe entfernt werden, wie es bei Lindau auch, bei Hollaender oder Theodor Commichau ausschließlich geschieht. Dessen Bearbeitung ist endlich in der Akt-Einteilung, die für den dreistündigen Theaterabend unumgänglich ist, viel glücklicher. Sie gibt drei Akte

und läßt den Vorhang nach Kleists fünftem und zwanzigstem Auftritt fallen. Das sind Zäsuren, die so auf der Hand liegen, daß Lindau keine besseren weiß. Aber er will — weiß Gott, warum — vier Akte und reißt darum den vierzehnten, für das Verständnis der psychologischen Entwicklung weitaus wichtigsten Auftritt mitten durch. Commichaus Bearbeitung sollte schon deshalb gedruckt werden, damit die anderen deutschen Bühnen in ihrer Trägheit nicht zu Lindaus Reclamheftchen greifen. Wer Hollaenders Aufführung kleistischer fand als Lindaus und das allein dem Regisseur Hollaender zuschob, der vergaß, daß man es mit Kleist leichter hat, kleistisch zu sein, als ohne Kleist und gegen Kleist.

Zu Lindaus unkleistischer Bearbeitung hätte eine kleistische Regie im übrigen nicht einmal gut gepaßt. Es war also stilgerecht, daß auch das Bühnenbild keinen Finger breit von der Konvention abwich. Auf diesem bunten und überfüllten Stück Schlachtfeld, das während des Abends nicht wechselte, waren die Griechen Theatergriechen, die Amazonen maßvoll haarbuschige Mannweiber und ihre Rosenjungfrauen Balletteusen. Hollaender macht sich die Drehbühne zunutze, um den Schauplatz mehrmals zu verändern. Er zeigt eine Anhöhe, ein Blachfeld, eine Art Opferhain und noch einen Fetzen der trojanischen Ebene. Es muß nicht sein, aber es kann sein. Falsch ist nur, daß wir die Drehbühne funktionieren sehen. Wenn man zu unserer Phantasie nicht das Zutrauen hat, daß sie einen einzigen Ausschnitt für die Totalität nimmt, darf man uns auch die Illusion nicht durch einen Einblick in den Mechanismus des Theaters zerstören. Zum Schluß wird verlangt, daß wir uns eine Pappmaske als den Kopf des toten Achilles denken. Vorher aber ist nicht für möglich gehalten worden, daß wir uns bei Penthesileas Hetzruf die Hunde vorstellen. Sie müssen erscheinen und müssen bellen. Warum, läßt sich da fragen, kommen wir dann um Elefanten und Sichelwagen? Dieser Widerspruch zieht sich durch die ganze Aufführung, die freilich in einem

Punkt das Hoftheater bei weitem übertrifft: die Griechen kommen wirklich aus der Schlacht; die Amazonen sind halbnackte, staubbedeckte, furiose Asiatinnen; die Priesterinnen verrichten ihren heidnischen Kult mit düsterem Fanatismus; und die Rosenjungfrauen halten sich von schablonenhafter Süßlichkeit in Kleid und Zier erfreulich fern. Wäre ‚Penthesilea‘ eine Pantomime — sie brauchte gar nicht besser inszeniert zu werden.

Aber auch zu sprechen ist allerlei. Da wird es denn ein unbestreitbares Verdienst des Schauspielhauses bleiben, daß Männer und Weiber und Mannweiber fast durchweg klar und verständlich und zum Teil sogar hinreißend sprechen. Wieviel bedeutet das gerade hier! Die Tragödie ist fast zu reich an Berichten von Vorgängen, deren Anblick auch dann kein Publikum ertragen würde, wenn irgendeine Bühne sie darstellen könnte. Diese Boten und Zuschauer müssen nicht nur durchs Wort ein deutliches Bild der Vorgänge, sondern dazu noch durch ‚Aktion‘ weiten Strecken des Gedichts den dramatischen Atem geben. Trotzdem nun Lindau nicht einmal alle Sprecher des Schauspielhauses aufgeboten hatte, kam doch der Metallgehalt der Kleistschen Diktion, ihr stählerner Klang, ihre jagende Nervosität, ihr lebendurchglühtes Pathos überraschend zur Geltung. Es waren sogar, sei es mit, sei es ohne Absicht, die verschiedenen Berichte denjenigen Stimmlagen zugewiesen worden, die ihrem Charakter am besten entsprechen. Odysseus war selbstverständlich an den Baß des Meisterredners Kraußneck geraten, Antilochus war ein Durchschnittsbariton und Adrast der helle Tenor des immer noch kainzelnden Herrn Geisendörfer. Für die strenge Oberpriesterin hätte sich der weiche Alt der Butze beträchtlich verhärten, für die Freundin Prothoë der spröde Alt der Frau Willig schneller erwärmen können. Den Mezzosopran vertrat mit großer Energie bei den Amazonen Fräulein von Arnauld, bei den Rosenjungfrauen das fast zu hübsche Fräulein Ressel, das zaghaft anfing und in der entscheidenden Szene dann doch eine ganz unmädchenhafte Kraft entwickelte.

Aber mehr als diese Stimmen hätte der Sopran jener Helene Thimig zu schmettern haben müssen, die wir vor ein paar Monaten bei den Festspielen in Lauchstedt als das Evchen des Komödiendichters Kleist entdeckt haben, und die vielleicht heute schon dem Tragiker Kleist und seiner Penthesilea gewachsen wäre.

Auf diesem Felde hatte das Deutsche Theater sich einem Wettbewerb einfach dadurch entzogen, daß es auf seine besten Kräfte verzichtet hatte. Einem Odysseus von Kraußneck ist vorläufig der junge Herr Danegger, dem Dilettantismus und der Anfängerschaft noch jüngerer und ganz namenloser Herren und Damen ist Kleist nicht gewachsen. Er hat den schwersten Vers aller deutschen Dramatiker geschrieben, und eine Bühne, die es für pietätlos hielte, ihm seine Hunde schuldig zu bleiben, müßte seine Menschen und ihre Worte denn doch mit ganz anderer Liebe pflegen. Der treue Busen meiner Prothoë hat nicht einer Schauspielerin anzugehören, die ihren Seelenschmerz in die Kniekehlen verlegt und den peinlichen Eindruck macht, als ob Wegener sich verkleidet und sein Talent verloren habe. Der Gesang der Rosenjungfrauen darf nicht wie von unbeteiligten Choristinnen heruntergeplärrt klingen. Jede heroische und jede idyllische Schilderung von zehn Zeilen hat hier ihre Bedeutung. Daß nicht einmal viel dazu nötig ist, sie im Sinne der Dichtung zu behandeln, das bewies im Deutschen Theater Fräulein Lia Rosen, die neulich als Stuckens Finngula so vollständig versagt hat. Und genau wie bei Lindau Fräulein Thimig, so gab bei Hollaender Fräulein Mary Dietrich die Antwort auf die Frage, wer Penthesilea sein sollte, wenn Frau Poppe und Frau Eysoldt es nicht sind.

Denn das war ja das Unglück für beide Aufführungen (und ein ärgeres als für die eine die Bearbeitung, für die andere die Unzulänglichkeit der meisten berichtenden Schauspieler): daß dort Achill fast gar nicht und Penthesilea kaum halb, hier Achill allenfalls und Penthesilea nicht im mindesten an die Vorstellung heranreichten, die jene Berichte immer

wieder von ihnen erwecken. Was Herr Staegemann gab, war eine nicht unsympathische Matkowsky-Kopie. So, vollkommen so warf Wolf den Kopf, trug Wolf das Schwert im Arm, strich Wolf die Augenbrauen mit der Hand; so ähnlich war Wolfs Wuchs, Wolfs Gang, vielleicht auch seine Stimme. Der Genius ist leider ausgeblieben. Es steckt nichts hinter dieser schönen Maske als ein fideles Naturburschentum. Wenn Achill zu Penthesileens kleinen Füßen liegt, so muß die Luft voll sein von der Elektrizität des furchtbaren Gewitters, das sich gleich entladen wird. Hier hätte die Schäferstunde nie ein Ende zu nehmen brauchen. Bei Hollaender brachte wenigstens Moissi diese Pulverhaltigkeit mit. Er kam auf die Bühne gehüpft und enttäuschte im ersten Augenblick unsere Erwartung – nicht von seinem, sondern von Kleists Achill. Aber die Diskrepanz, wenn sie auch nicht ganz verschwand, verringerte sich zusehends. Das gewitterdunkle Antlitz strafte die zappelnden Glieder Lügen, und wer sich noch immer widersetzte, der konnte bei geschlossenen Augen aus diesem Munde Krieg und Verderben, Haß und Liebe, Mannesmut und Knabenreinheit in ehernen und weichen Klängen hören. Im Vortragssaal wäre keine schönere Feier für Kleist denkbar, als Moissi seine Verse sprechen zu lassen.

Von der Poppe muß man nach der Penthesilea der Eysoldt achtungsvoller reden, als man es vorher getan hätte. Jetzt erst recht darf kein entlastendes Moment vergessen werden. Sie hat keinen Partner und hat keinen Regisseur und kommt zu spät und auf falschem Wege zu der Gestalt. Welcher Schauspielerin würde der Sprung von der Mutter der Makkabäer zu der Tochter der Otrere glücken! Welche Schauspielerin würde es nicht schädigen, wenn sie vor der Zeit zur Matrone und nach der Zeit wieder zur Jungfrau gemacht wird! Kein Wunder, daß daraus, aber nicht daraus allein, eine Verzerrung und Verkünstelung des Leibes und der Seele entsteht, die der wahrheitsliebende Kleist am allerwenigsten verträgt. Die Poppe spricht ein langes e niemals anders als

äh, und keiner sagt ihr, wie unerträglich verziert und widernatürlich dadurch jähde Rähde wird. Sie stachelt ihr edles Gesicht zu den exaltiertesten Grimassen auf und erreicht damit nur, daß diese in ihrem Übermaß schließlich gar nichts mehr bedeuten. Sie hält Penthesileens wilde, giftige Liebe für den reinen Zucker und hat in ihrer Zärtlichkeit Laute von einer Gefühlsseligkeit, die für Fuldasche Kostümtändeleien zu geßnerisch wären. Kurzum, sie schwankt und taumelt unberaten, am falschen Ort gezügelt und am falschen Ort gehetzt, zwischen den Polen der Figur umher. Aber zweimal zeigt sie doch, was sie einst war und heute noch vielleicht bei Reinhardt wieder werden könnte. Vor dem mörderischen Zweikampf gewinnt sie die heldenhafte Jugend ihrer Stimme und damit ihres Herzens, an der Leiche Achills allen dunkeln Glanz ihres Schmerzes zurück. Von diesen beiden Szenen fällt nachträglich ein Schimmer über die ganze Gestalt, und vollends wie der Genius der Tragödie muß einem die Poppe dann erscheinen, wenn man die Eysoldt gesehen hat.

Es ist jetzt bei Reinhardt Mode geworden, daß die Angestellten nicht nur den Chef, sondern auch sich selber in allen den Fällen verherrlichen, wo die künstlerische Leistung nichts taugt und daher eine unfreundliche Beurteilung zu befahren hat. Da die kluge Eysoldt keinen Augenblick im Zweifel war, daß sie an der Penthesilea scheitern würde, so hat sie vor der Premiere öffentlich gefragt, warum sie sie eigentlich nicht spielen solle. Ja, warum wirklich nicht? Warum soll eine Amazonenkönigin nicht eine Gnomenkönigin, eine Kriegsfurie nicht ein Hirtenbübchen, eine Glanzerscheinung nicht eine Kümmerlichkeit, eine Tigerin nicht ein Frosch und Penthesilea nicht Puck sein? Warum spielt die Butze nicht die Julia und Vollmer nicht den Ferdinand? Weil es in der Schauspielkunst gewisse physische Grenzen gibt, über die kein Mann und keine Frau hinweg kann. Sich über diese seine Grenzen klar zu werden, ist das erste Gebot für den Schauspieler, sie ihm im Notfall klar zu machen, das erste Gebot für den Regisseur. Die Eysoldt als Penthe-

silea ist nur darum kein Witz, weil Aug und Ohr maßlos gequält werden. Nicht allein, daß man ihr kaum eine von den Eigenschaften und keine von den Taten glaubt, die ihr nachgesagt werden, und deren sie sich selber rühmt: sie hat ja nicht einmal die Kraft, davon zu sprechen. Sie steht als Punkt am Firmament und teilt uns mit, daß sie den Ida auf den Ossa wälzen werde. Wie wird das enden, wenn das Körperchen schon bebt, um diesen einen Satz herauszubringen! Was wir da oben zittern sehen, ist nie Penthesileas Seelen⸗not, ist stets die mitleidswürdige Furcht der Eysoldt, ob Kleists granitener Versbau sie nicht doch zerschmettern wird. Schweiß trieft, die Augen irren, das Stimmchen kreischt und überschlägt sich, und zu armseligen Künsteleien wird miß⸗braucht, was für die Ewigkeit gefügt ist. Weil die Eysoldt weder die Phantasie noch die Physis hat, als Kleists Penthe⸗silea in den Zweikampf zu rasen, so tanzt sie als Hofmanns⸗thals Elektra hinein. Soweit reicht es. So schlau ist die Eysoldt selbstverständlich: wo es irgend geht, aus der Not eine Tugend zu machen. Aber diese Schlauheit hat ihr leider auch die Szenen zerstört, die sie sonst vielleicht bewältigt hätte, hat von Penthesileens lieblichen Gefühlen den Duft und den Schmelz genommen und Kleists silberhell funkelnde Erotik stumpf gemacht. Wenn diese Penthesilea liebt, wird sie nüchtern, wenn sie haßt, wird sie nuttig, und wenn sie stirbt, wird sie larmoyant. Es war ein peinlicher Irrtum. Denn Teufelsliebchen, wenn auch nicht zu schelten, sie können nicht für Heroinen gelten.

Als vor diesen Krämpfen der Ohnmacht das Publikum still blieb, da hielt ich das nicht etwa für Andacht, sondern für das anständige Bedauern gesitteter Hörer. Als aber nach den Aktschlüssen Beifall nicht erscholl, nein, losdonnerte, herab⸗ und hinauftoste, schier die Wände sprengte und sich nimmer erschöpfen und leeren wollte, da war nicht mehr zu zweifeln, daß die Begriffsverwirrung einen Grad erreicht hat wie noch nie zuvor. Wofür sind Goethe und Kleist, Rem⸗brandt und Beethoven, Kainz und Matkowsky auf der Welt

gewesen, wenn das schön, wenn das selbst nur erträglich ist! Aber wer ist schuld? Man muß nicht nur essen und schlafen, man muß auch lachen, und darum lese ich nach den Premieren die berliner Rezensionen. Nun denn, sie haben, wie nicht anders zu erwarten war, die Schändung, die als Ehrung ausgegeben wurde, sanktioniert. Noch mehr. Dieselben Köpfe, die Reinhardt seit Jahren als Kunstschädling verfolgen, die seine stärksten Visionen zu Tode gehöhnt und ihn vielleicht erst auf die bedauerlichen Irrwege seiner Gegenwart gehetzt haben: sie sind vor dieser ungenialen, ganz unkleistischen, aber braven und anständigen Kopie des gelehrigen Hollaender in die Knie gesunken. Es wäre nicht der erste Fall der Kunstgeschichte, daß einer durch die Werke seiner Schüler zu den Ehren kommt, die ihm, dem Original, versagt geblieben sind. Kein Wunder aber, daß es Reinhardt neuerdings mit solcher Macht zu wilden Völkerstämmen reißt.

ALLES UM GELD

Oder besser: Traumulus. Nämlich darum besser, weil das Schicksal dieses Vincenz durch sein unheilbares Träumertum bestimmt wird, nicht durch seinen heilbaren Geldmangel. Er kriegt ja immer wieder Geld — aber er verschleudert oder verbrennt es. Er könnte sich durch Zugeständnisse rangieren — aber er verschmäht sie. Er nennt sich zuversichtlich einen Raubvogel — aber ist er nicht ein Lamm? Eulenberg hat geglaubt, den großen Typen der Gallier hier einen allerdeutschesten Typus entgegenzustellen: Lesages Turcaret, der nichts ist als niedriger Geldmensch; Balzacs Mercadet, der in den Taschen der anderen das Geld findet, das noch gar nicht darin ist; Zolas Saccard, der jahraus, jahrein Millionen verzehrt, ohne je selber einen Pfennig zu besitzen — diesen dreien eine halb namenlose Kreatur Gottes, die nicht säet und nicht erntet und doch erhalten wird; den Verbrechern einen Windbeutel; den Zahlenmenschen einen Musiker; den gewissenlosen Spekulanten einen gewissenszarten Phantasten,

der keine Unschuld für sich leiden läßt. Im Stück werden jene gallischen Typen durch die pittoresk vorüberhuschenden Episoden kleiner Halsabschneider, Börsianer und Heiratsvermittler vertreten. Eulenberg müht sich redlich ab, den Gegensatz zwischen absonderlichen und gewöhnlichen, zwischen träumenden und rechnenden Menschen sinnfällig und dramatisch zu machen. Das Malheur ist nur, daß er seinen Aufwand fast für nichts vertut, daß er jenen Gegensatz eigentlich fast gar nicht ausnutzt. Auf Vincenz läuft alles hinaus. Aber die Geldnot kann ernstlich einer Seele nichts anhaben, die in anderen Welten lebt; und was diese Seele ernstlich trifft, hat nichts mit Geld und Geldeswert zu schaffen. Wenn dieses Drama undramatisch ist, wenn dieser Körper kein Rückgrat hat und an vielen Stellen blutleer ist: so kommt es daher, daß jener Gegensatz unnotwendig, daß er ein Akt dichterischer Willkür ist.

Einen zweiten Gegensatz konstruiert Vincenz mit dem Munde. Er erklärt es für ein Unglück, daß er mehr Geist als Glück, mehr Genie als Geld habe. Dazu würde noch nichts gehören. Aber wo ist sein Schenie, ich meine sein Geist? Müßte er nicht wenigstens durch Worte hörbar werden, da er durch keine Leistungen sichtbar wird? Verzichten wir auch darauf, um endlich zur Freude an der Schönheit, an der hohen und seltenen Schönheit dieser Dichtung zu kommen. Vincenz hat weder Geist noch Glück, weder Genie noch Geld. Aber er hat: Sehnsucht. Er und sein Troß, sein verkrüppelter Sohn, seine romantische Tochter, sein empfindsamer Schreiber und Ursula, die prächtige alte Gefährtin seines jammervollen Ausgangs: sie alle sind wie im Exil, von einem schöneren Stern in diese kalte Welt verbannt. Sie frieren allein und wärmen sich an einander. Sie schwelgen in ihrem Heimweh und berauschen sich an ihren Ekstasen. Sie glauben lachend an ihre Träume und träumen zehn neue, wenn einer zerrinnt. Eulenberg gibt hier mit wahrer Meisterschaft die besondere Not jedes Einzelnen und die Atmosphäre von freudiger Entrücktheit, die

sie alle umschimmert und verbindet. Von dieser Atmosphäre geht ein Zauber aus, der sogar in die häßliche ‚praktische' Welt hinübergreift. Ein fetter Börsenmensch wird gut und hilfreich, ein unbedenklicher Verführer ziemlich menschenähnlich. Die blühende Beredsamkeit ist für jenes ausgesetzte Häuflein nur ein Mittel mehr, sich zu betäuben. Darum ist sie diesmal auch dramatisch unanfechtbar. In anderen Fällen ist sie es nur sprachlich gewesen. Von jeher klang jedes Wort von Eulenberg neu und eigen, weil seine Menschen immer ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz hatten. Aber es brauchte nicht immer dieselbe Empfindung zu sein. Eulenbergs Menschen handelten nicht aus psychologisch kontrollierbaren Beweggründen, sondern aus jähen Impulsen. Sie hielten nicht fest auf ein Ziel zu, sondern hüpften unfaßbar närrisch herum. Sie überrumpelten fortwährend sich und uns. Da scheint es mir denn der entscheidende Fortschritt dieses Werkes zu sein, daß es dramatische Existenzen enthält, Menschen, deren Schöpfer weiß, was er mit ihnen will, die selber wissen, was sie wollen, und die trotzdem nicht etwa unkompliziert sind. Es ist ja kein Zufall, daß — ein Novum für Eulenberg — vierzehn Theater dieses Stück schon vor der berliner Premiere angenommen haben. Sie haben richtig gespürt, daß die Einheit der Charakteristik jedenfalls einen Mißerfolg verhüten werde.

Aber einen Erfolg, den Erfolg, den schmerzlich begehrten, wird dieser Dichter erst dann haben, wenn er dramatische Menschen nicht in irgendeine dramatische Handlung stellt, sondern in die dramatische Handlung, der ihr Wesen nicht entrinnen kann. Noch einmal (von links herum, wie Eulenbergs Schadchen Cyriak sagt): was diesen Vincenz zeitlebens erfüllt und schließlich umbringt, und was uns an seinem Schicksal nahegeht, das ist völlig unabhängig von seinen Geldnöten; die Jagd nach dem Geld aber nimmt vier Fünftel des Stückes ein. So ist es gründlich verformt und wird bald verschwinden, weil die Gesetze der Bühne sich nicht spotten lassen. Schade. Denn es ist eine einzige Kostbarkeit und

wird uns Wenigen ein Besitz für immer werden. Es hat in aller Eintönigkeit eine berückende Klangfülle, in aller Einfarbigkeit ein strahlendes Nuancenspiel. Es ist voll schrullenhafter Humore, die diesmal nicht von Jean Paul und Dickens und Raimund, sondern durchaus von Eulenberg sind. Es ist gleichwohl ein Trauerspiel und wird in seiner melancholischen Bangigkeit, die der Weichlichkeit zur rechten Zeit noch immer ausbiegt, für jedes traumulische Dasein eine Zuflucht vor dem Jahrmarktslärm des Tages werden.

...Wenn man sich erinnert, was Brahm alles nicht gespielt hat, und sich fragt, warum er gerade auf diese Dichtung verfallen sein mag, so ist es vielleicht nicht einmal allzu boshaft, die geringen Kosten der Ausstattung in Betracht zu ziehen. Vincenz haust ja in einer Dachkammer. Die ist, sollte man meinen, von keiner Regie zu verfehlen. Im Lessingtheater schien sie frisch lackiert aus der Werkstatt gekommen und erst mit Beginn des Stückes bezogen worden zu sein. In dieser Dachkammer vollführen die Gläubiger des Vincenz Akt um Akt ihren gespenstigen Flackertanz. Es muß immer wieder die Stimmung eines Albdrucks entstehen, den der Morgen verscheucht und die nächste Finsternis neu gebiert. Emil Lessing kann wenig; aber dergleichen kann er am wenigsten. In massiger Körperlichkeit stapfen die Gläubiger einher, sprechen natürlich und umständlich ihren Part herunter und verschwinden nicht, sondern schieben ab. In jedem naturalistischen Stück mag man lastende Elemente dermaßen lastend wiedergeben. Dies Nachtstück, auf der Maultrommel gespielt, verlangt einen Stil, der Schärfe und Ungreifbarkeit zu einer Art fließender Plastik vereinigt. Begnügen wir uns in diesem Theater mit Schauspielkunst. Wenn hier irgendwo einmal der Ton der ganzen Dichtung getroffen wird, ist es Sache des einzelnen Schauspielers. Herr Forest hat in seiner kraftlos werdenden Stimme und in seinen marionettenhaften Bewegungen etwas von der seltsam abgestorbenen, nicht recht geheuren Lustigkeit der Eulenbergschen Seelenverkäufer. Bei Sauers Vincenz geht alle Bannkraft von den Augen aus, die

beim betäubenden Andrang der Verfolger wie im Irrsinn umhergeistern und sich im Schoß der Bluts- und Wahlverwandten zu dem gütigen Lächeln eines reinen Herzens verklären. Seine beiden Kinder sind tiefer zu fassen. Der Junge Titus wird wohl durch jede Schauspielerin verzerrt werden. Für das Mädchen Susanne hätte vielleicht Fräulein Lossen die Blumenhaftigkeit, zu der das robustere Fräulein Herterich sich zwingen muß. Ganz wundervoll aber sind die beiden Menschen geraten, die Vincenz nicht erzeugt, sondern an sich gezogen hat. Als Ursula verwandelt die Grüning die Lächerlichkeit eines späten Weibchens in die biblisch schlichte Größe jener Letzten, welche die Ersten sein werden. Als Schreiber Cassian hat Herr Stieler im schmalen edlen Antlitz eine unendliche Sanftmut, in den weit aufgerissenen Augen eine rührende Angst um seinen Herrn. Wo andere sagen: Wenn ich nicht irre, da sagt Cassian: Wenn ich nicht träume. Diese Verträumtheit betont Herr Stieler viel weniger als Eulenberg und teilt sie dadurch um so nachdrücklicher mit. Als dann Cassians unwahrscheinlichster Traum Wirklichkeit werden zu sollen scheint, leuchtet die leise Stimme des Schauspielers einen Augenblick freudevoll auf. Aber sie erstirbt gleich wieder, weil Cassian weiß, welchen ewigen Menschenschlag der Dichter Eulenberg in seiner schönsten Dichtung gestalten wollte und gestaltet hat: Sehnsuchtsvolle Hungerleider nach dem Unerreichlichen.

VON BARNOWSKY UND BERNAUERS

Eine öde Woche. Stücke wie dieser ‚Papa‘ sollten nicht mehr nach Deutschland herübergenommen werden. Ihre Nichtigkeit kann allein durch den Klang des französischen Idioms, durch ein paar Boulevardlöwen von selbstverständlicher Haltung und Eleganz und durch eine mondäne Weiblichkeit nicht nur von Talent, sondern auch von sehenswerter Emballage erträglich gemacht werden. Wir sind nicht neidisch auf das alte Burgtheater, das von solchen Künsten und

Wesenszügen einmal eine deutsche Ausgabe gehabt und zum Teil noch heute in Ernst Hartmann hat. Der würde, was dem ‚Papa' obliegt: einen fünfundzwanzigjährigen natürlichen Sohn zu finden, anzuerkennen und um die Braut zu bringen, mit Delikatesse, Vornehmheit und ziemlich unverwelktem Charme verrichten. Das sind nun lauter Eigenschaften, die der Gast des Kleinen Theaters, Herr Franz Schönfeld, nicht hat, und so mußte man, je nach Temperament, die Komödie von Flers und Caillavet entweder als gleichgültig oder als unappetitlich empfinden. Die Sache wäre gar nicht schlimm, wenn die Geschlechtlichkeit eine lustspielmäßige Leichtigkeit behielte, wenn lachend gezeigt würde, daß das Alter eines Liebeskünstlers weder ihn noch ein junges Mädchen vor Torheit schützt. Aber die Autoren beseelen, vertiefen, belasten und verdicken ihre simple Geschichte, tränken sie mit Süßlichkeit und schwindeln eine Sentimentalität hinein, als hätten sie nicht in erster Reihe an die pariser Aufführungsserie, sondern an die Eroberung aller deutschen Provinzen gedacht. Oder ist das der letzte pariser Geschmack? Dann täte ein berliner Theater, das sich aus den Beständen des eigenen Landes nicht zu versorgen weiß, auf alle Fälle besser, bis zu Dumas und Sardou zurückzugehen. Diese Generation brauchte denn doch nicht so schäbig hauszuhalten. Sie brauchte sich nicht für die eine ‚Situation' des zweiten Aktes den ersten Akt lang zu sammeln und den dritten Akt lang von den Strapazen auszuruhen. Sie bildete sich nicht ein, durch einen trägen und ausgelaugten Dialog Ton und Niveau einer Schicht wiederzugeben, die ihre Siege durch Esprit, durch die Schnellkraft des Wortes erficht. Sie verstand ein Theaterstück zu bauen und überaus wohnlich zu machen. In den Nothäuschen, die Flers und Caillavet seit dem Tode Emanuel Arrènes zusammenhauen, kann man nur schlafen.

Dazu gibt ein gründlicher Deutscher noch mehr Gelegenheit. Die glücklichen Herzöge von Brabant haben den Antritt ihrer Regierung gewohnheitsmäßig eine joyeuse entrée nennen dürfen. Für berliner Theaterdirektoren dagegen und

ihre geladenen und ungeladenen Gäste ist von jeher aller Anfang schwer und kummervoll gewesen. Warum hätten die neuen Herren des alten Hebbeltheaters, das von jetzt an, und hoffentlich endgültig, ,Theater in der Königgrätzerstraße' heißt, eine Ausnahme bilden sollen? Nach Barnays ,Demetrius', Blumenthals ,Nathan', Max Loewenfelds ,Iphigenie', Brahms ,Kabale und Liebe', Praschs ,Penthesilea', Reinhardts ,Käthchen von Heilbronn', Roberts ,Maria Magdalene' hatten Meinhard und Bernauer das Recht auf eine schlechte Eröffnungsvorstellung. Sie haben von diesem Recht insofern einen ausschweifenden Gebrauch gemacht, als sie sich nicht bloß mit der Aufführung, sondern, wirklich übertrieben mutwillig, auch mit dem Stück in die Premierengefahr begaben. Sie sind darin umgekommen und müssen sichs nun gefallen lassen, daß ihr literarischer Geschmack genau so in Zweifel gezogen wird wie ihre Regiebegabung.

,Die Spielereien einer Kaiserin' sind ein Stück von erlesener Grauenhaftigkeit. Nach Liliencron, Dehmel und manchem anderen hat hiermit Max Dauthendey bewiesen, was freilich nicht erst bewiesen zu werden brauchte: daß einer ein großer lyrischer Dichter und doch oder deshalb ein hoffnungsloser Dramatiker sein kann. Unser Lyriker hat sich zu der Bilderbogenmanier jener Kolportagedramatik hingezogen gefühlt, die für jedes Bild einen besonderen Untertitel sucht und findet: Das Dragonerweib, Das Frühstück, Der Schmuckkasten, Das Taschentuch, Die Witwenhaube, Das Kaiserinnenbett. Darin liegt schon die Entwicklung: Das Dragonerweib stirbt schließlich im Kaiserinnenbett. Aber ist es denn eine Entwicklung? Trotzdem es von Marienburg über Moskau nach Petersburg, aus einem Kriegszelt durch ein Fürstenhaus in das Zarenschloß und aus dem Jahre 1702 bis ins Jahr 1727 geht — trotzdem bleibt sich eins immer gleich: Katharinas Gemeinheit, ihre Weinerlichkeit und ihre Liebe zu Menschikoff. Dadurch nämlich hat Dauthendey eine russische Atmosphäre zu treffen geglaubt, daß er seine Personen abwechselnd flennen und schimpfen, beten

und saufen, singen und morden, treten und getreten werden läßt. Es entsteht eine Eintönigkeit, die man sechs Akte lang erlitten haben muß, um sich von diesem halb gemütvollen, halb zähnefletschenden Lyriker weit weg zu einem wirklichen Mannskerl, einem entschlossenen Rohling, einem brutalen Schauerstückfabrikanten, einem wilden Kulissenreißer hinzusehnen. Kurz: zu Philippi oder Méténier. Bernauers wären entsetzt gewesen, wenn man ihnen angesonnen hätte, mit einem Stück dieser Herren ihr schönes neues Haus zu eröffnen. Was aber haben sie von Dauthendey? An Spannung und Erregung jeder Art, feiner wie grober, ist in diesen sechs — kaum zusammenhängenden, beliebig zu vermehrenden und zu vermindernden — Akten ein Mangel, der für das Theater der Tod ist. Historische Namen rollen mit Donnergepolter über die Bühne — und nichts rührt sich in uns. Nervenchocs der erregungsbedürftigen Premierenleute werden mit einem ungeheuren Apparat vorbereitet — und kein Choc tritt ein. Auf den Tumult der schrecklich bunten Begebenheiten soll ein literarisch veredelndes Licht fallen — und alles bleibt dunkel. Wenn da überhaupt zu helfen wäre, dann könnte nur schöpferische Schauspielkunst helfen. ‚Madame Sans-Gêne' ist als Theaterstück ein unsterbliches Meisterwerk gegen diese ungekonnten ‚Spielereien einer Kaiserin', an denen gar nichts, nicht einmal der Titel stimmt. Aber auch Sardous Titelfigur ist schließlich eine Atrappe wie Dauthendeys Katharina. Und doch haben Hedwig Niemann und Paula Conrad einen unvergeßlichen Menschen daraus gemacht. Vielleicht wird Frau Tilla Durieux .....

Die Regie hatte sich mächtig angestrengt, hatte Kosaken und Generale, Popen und Mohren prächtig ausstaffiert, hatte hochnoble Interieurs gestellt, mit Säulen nicht geknausert und diese in jedem Bild anders bekleidet und hatte schließlich den meisten Darstellern befohlen, die Hälfte von Dauthendeys bedeutungslosem Schwulst zu verschlucken oder zu verbrummeln. Hätte sie nun auch noch fertig gebracht, worauf alles ankam, Frau Durieux entweder zu bändigen

oder weit über sich hinaus zu steigern, so hätte es am Ende einen Darstellungserfolg gegeben. Aber Frau Durieux war eine große Enttäuschung. Wir haben sie bisher immer bei Reinhardt gesehen, wo sie, mit einer Ausnahme, in Kunstwerken beschäftigt und, mit wenigen Ausnahmen, einem genialen Regisseur unterstellt war. Jetzt hat sie sich als unbedenkliche Virtuosin ohne die Mittel einer Virtuosin entpuppt. Daß sie Virtuosin sein oder werden möchte, trat hauptsächlich durch die schlichte, kraftvolle und herzhafte Spielweise von Emil Lindner zutage, der freilich für diesen Menschikoff viel zu schade ist. Daß sie keine ist, daß ihr Instrument nicht ausreicht, wurde durch die Eindruckslosigkeit fast aller wichtigen Szenen bewiesen. Sie tobte drauf los, ließ die Gegensätze der Figur möglichst laut aneinanderknallen, war ohne Übergang Unband und Wurm, Marktweib und Vögelchen — und kriegte weder eine echte Träne aus den Augen noch einen wirklich machtvollen Ton aus der Kehle. Je weiter der Abend und die Rolle auf den Schluß zuschritt — auf die Sterbeszene, die in völliger Tonlosigkeit versank — desto krasser wurde das Mißverhältnis zwischen den Begierden der entfesselten Schauspielerin und ihrer wahren, von ihr bedauerlich verkannten künstlerischen Art. Sie ist eine feine und höchst aparte Ensemblespielerin und scheint sich als Star etablieren zu wollen. Bernauers sollten dem wehren, von Anfang an. Sie entwerten sonst das Mitglied, von dem sie bei richtiger Einordnung beträchtlichen Nutzen haben können, und sie entwerten ihr Theater, das nicht gebaut, nicht so gebaut worden ist, um uns mit Vorstadtspektakeln, nackten oder literarisch angeputzten, auf die Nerven zu fallen.

VERTAUSCHTE SEELEN

Nach der eindruckslosen Aufführung hofft man, durchs Buch aufgeklärt zu werden. Da wittert man denn wenigstens, was der Dichter sich gedacht hat. Der König

Fadlallah wird durch wechselnde Gestalten geführt, um nach tieferer Einsicht ins Leben ein besserer König, ein besserer Gatte, ein besserer Mensch zu sein. Wenn der Mann uns nur vorher, nachher und mittendrin im allergeringsten interessierte! Aber da alles Traum und Schein, Symbol und Spiel sein soll, so schieben wir diesen Helden uns selber unter, um zu irgendeinem Anteil zu kommen. Dann scheint das Stück sagen zu wollen, daß unsere Entwicklung davon abhängt, in wieviel menschliche Seelen und bis zu welchem Grade wir uns in sie versenken und versetzen können. Also eine Erziehungskomödie. „Der Mensch erkennt sich selber nur im Menschen; nur die anderen lehren jeden, wer er sei" — so oder ähnlich hat dasselbe wie Scholz einer seiner Kollegen ausgedrückt, der vor ihm den Vorzug der Kürze, der Klarheit und der Könnerschaft hat. Denn Scholz ist hier ganz in der Begrifflichkeit stecken geblieben, ist fast nirgends zum Poeten geworden. Er gibt etwa ein ekstatisches, ein phantastisches und ein erotisches Zwischenspiel. Dieses erotische Zwischenspiel nun wird von einem Eunuchen ausgeführt. Das ist bezeichnend. Genau so sind Ekstase und Phantasie verschnitten und gelähmt und bringen es gerade zu einem dünnen Gepiepse. Scholz versucht weiterhin ein Gegenstück zum Amphitryon-Motiv: während Zeus als Amphitryon zu dessen Alkmene kommt und für Amphityron gehalten wird, kommt König Fadlallah in Gestalt eines Bettlers zu seiner Königin und kann ihr das Gefühl nicht verwirren, wird als Fadlallah — wenn auch nicht erkannt, so doch gespürt. Wie müßte solch eine Szene dastehen! Wie müßte es in ihr und um sie von großen Ahnungen rauschen! Aber sie verpufft. Scholz erklärt in einem Nachspiel, daß er sich von denjenigen mißverstanden fühle, die gelacht hätten, statt zu weinen. Er darf nicht enttäuscht sein, da er ja den Ernst seiner Dichtung in tausendundeine Groteskenverwechslung eingekapselt hat.

Nur daß eigentlich gar nicht so viel gelacht worden ist. Das war wieder unsere Enttäuschung. Es wäre uns am Ende

recht gewesen, unsere Nachdenklichkeit und Andacht öfters pausieren und uns von einer feineren oder gröberen Komik lächern oder durchschütteln zu lassen. Aber dazu hätte es auch wirklich Komik und nicht bloß das Rezept zur Komik sein müssen. Man denkt, zum vierten Mal, an den Haremswächter. Scholz sieht alle abenteuerlich-drolligen Möglichkeiten, die in seinem Thema liegen, und rechnet aus, wie sie abzuwandeln und zu verknüpfen sind, um einzuschlagen. Aber die wenigsten schlagen ein. Wie es Dramatiker gibt, die nicht aufhören können, so kann dieser zunächst einmal nicht anfangen. Man ist bereits mürbe, ehe es richtig losgeht. Ist es endlich soweit, dann variiert Scholz sein Thema nur insofern, als er einigermaßen unter den Körpern abwechselt, in die seine Seelen schlüpfen. Tatsächlich wäre es nötig, daß er unter seinen Einfällen abwechselte. Im Grunde aber wiederholt er fortwährend den einen Einfall, daß ein Lebendiger die Formel spricht oder andeutet, die ihn tötet und gleichzeitig einen Toten belebt. Merkwürdig, daß Scholz gar nicht auf das Zauberwort gekommen ist, das seine tote Komödie auch dann belebt hätte, wenn er nicht mehr als seinen einen Einfall gehabt hätte. Das Wort, die Silbe lautet: Reim. Scholz scheint nicht zu wissen, daß geglückte Reime für sich allein ein trockenes Stück witzig, ein eintöniges Stück unterhaltend machen können. Dabei hätte er sich bloß zu fragen brauchen, warum das Nachspiel von zwei Seiten launiger und wirksamer geraten ist als die übrigen hundertfünfzig Seiten. Nicht so sehr dank jener Anwendung des einen Einfalls auf den Dichter selber wie dank dem Reim. Durch ihn wird die schleichende, erschrecklich mühsam vorwärtsholpernde Komödie plötzlich beflügelt. Zu spät, zu spät! Für dieses Nachspiel wäre die Vaterschaft irgendeines Tirso de Molina aufrechtzuerhalten gewesen. Für den Hauptteil der Komödie kam kein anderer Autor als ein schwerer, grüblerischer Deutscher in Betracht.

Um so mehr hätte die Aufführung ein rechtes Scherzotempo haben sollen. Dazu war Herrn von Wintersteins Re-

gie leider zu pedantisch. Sie hatte treulich alles befolgt, was das Buch vorschreibt. Aber da im Buch keinerlei Überschuß ist, so war das eben zu wenig. Die Komik lag in kleinen pantomimischen Einlagen mit musikalischer Begleitung, in übertriebenen Geräten und anderen Beisteuerungen des erfindungsreichen Malers Ernst Stern weit mehr als im Geblüt der Schauspieler. Selbst so zuverlässige Exzentriks wie Biensfeldt und Arnold, die freilich keineswegs bloß Exzentriks sind, überboten den Dichter nicht sonderlich. Herr Henrich war als richtiger König schwächer denn als parodierender Bettler, und Herr Kühne bewies in jeder Verwandlung seine Vortrefflichkeit. Mit volleren Mitteln bewies Wegener das feinste Stilgefühl und eine wunderbare Männlichkeit. Nur sein Humor war auch nicht üppiger als Scholzens. Melpomene in der Komödie endlich war Fräulein Mary Dietrich, die sich beinahe zu begeistert ausgab. Deswegen und in jedem Falle bleibt dies ungewöhnliche Talent ein Fressen für den wahren Regisseur.

HUNDSTAGE

Korfiz Holm? Ich blättere in meinen Werken und finde eine Kritik vom zwanzigsten April 1903, die folgendermaßen lakonisch und lieblos lautet: „Im Berliner Theater wurde wieder einmal ein Schauspiel unter Beifall begraben. Korfiz Holm heißt der Verfasser. Er hat eine ungeheuer lange und langwierige Dichtung gedichtet, eine Dichtung mit Edelmut und Herzensschwärze, mit russischem Graf und berlinischem Poltron und mit Gott weiß was noch, eine Dichtung, behaglich, harmlos, brav, geschwätzig, linkisch, leer, etwas heiter und etwas sentimental, ganz unwahr und absolut unnötig. Wieso, warum, wozu, zu welchem Behuf? Um ein paar genrehaft flotte Züge, ein paar drastische Einfälle, ein paar wirksame Witze zu verwerten? Dazu hätte eine schnelle Skizze für den ‚Simplicissimus‘ über und über genügt.“ Holm scheint aus dieser Kritik vor allem gelernt zu haben,

daß ihm der Spaß besser liegt als der Ernst. Er hat sich beim zweiten Mal auf seine Flottheit, seine Drastik und seinen Witz verlassen und daraus ein Lustspiel gemacht, das schon deshalb erfreulich kurz geraten mußte, weil es mit den schlechten Eigenschaften der deutschen Unterhaltungsdramatik erst gar keine Zeit vertrödelt. Hier gibt es kein falsches Gefühl, keine öde Geistreichelei, keine mühsamen Verwicklungen. Mit nichts weiter als mit Geschmack und Geschicklichkeit schiebt Holm drei halbbohemische Ehepaare und eine verwitwete ‚Oelcousine' durch einander, um sie zum Schluß alle unversehrt wieder auf den rechten Platz zu stellen. Zeit: jene Hundstage des Jahres und des Lebens, wo wir, nach Thomas Mann, ein „unanständiges Prickeln im Blute" haben. Ort: ein oberbayerisches Gebirgsdorf in der Nähe von München. Das ist für Ton und Tempo des Stückes wichtig. Wenn unsereiner nach München kommt, so bemerkt er, daß er plötzlich langsamer geht, ruhiger atmet, freudiger blickt und milder urteilt. Die Luft ist anders als in Berlin. Diese Luft ist in Holms Lustspiel. Es ist gelassen, ohne langweilig zu werden, phlegmatisch, ohne Fett anzusetzen. Die lieben Leutchen schwätzen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, und nicht, was der Autor an Bonmots für ein Zugstück gesammelt und nachträglich auf verschiedene Personen verteilt hat. Das macht den Dialog nett, sauber, literarisch anständig. Holm bedenkt das Metier mit Bosheiten, die kitzeln, aber nicht wehtun. Er ist frei von aller Pose, und wenn er Wahrheiten über Liebe und Ehe vorbringt, weil über dieses Thema alle seine sieben Herrschaften gerne mitreden, so verständigt er uns mit einem Augenzwinkern, daß er sich über die Altbackenheit dieser Wahrheiten ebenso klar ist wie wir. Es ist schließlich das Genre, das seit Jahrzehnten durch hundert Fäden mit den Herzens- und Geistesrudimenten der deutschen Bourgeoisie verknüpft ist. Aber ‚Hundstage' ist ein so unschädliches, manierliches und appetitliches Exemplar des Genres, daß es willkommen geheißen werden soll. Solche Exemplare zivilisieren das Durchschnittsrepertoire.

Das sind auch die Stücke, die Bernauers spielen können, und die das Theater in der Königgrätzerstraße braucht. Desgleichen sind diese Stücke, sobald sie die Marke Blumenthal-Kadelburg übertreffen, auf so intime Theater angewiesen. ‚Nur ein Traum' von Lothar Schmidt, trotzdem es ein schärferes Profil hat als ‚Hundstage', ist seinerzeit in dem Riesenbassin des Berliner Theaters verloren gegangen. Diesmal war gleich die freundlichste Beziehung zwischen den Bürgern und den Komödianten hergestellt. Das |Bühnenbild heimelte sozusagen an, die Luft war voll von Sommer, Flirt und Oberbayern, und fünf von den sieben Darstellern machten ihre Sache so gut, wie es die kargen Innerlichkeiten der Figuren irgend zuließen. Herr Bergen als Lyriker, der in dieser besten aller Lustspielwelten dreitausend Mark Vorschuß kriegt, zappelte höchstens ein bißchen zuviel. Mit ihm liebelte Frau Durieux, eine echte Salonschlange in ziemlich kleinen Verhältnissen, der man nur ihre Kinder nicht recht glaubte. Ganz häuslicher Herd war dagegen Fräulein Serda, die allerdings vom Autor vor der entscheidenden Probe auf ihre Gestaltungskraft verlassen wurde. Bei Fräulein Ludmilla Hell scheint vorläufig der Reiz des Persönchens größer zu sein als die Selbständigkeit der Schauspielerin. Sie verfehlte keine Pointe; aber es klang immer, als sei sie zu dieser Treffsicherheit abgerichtet worden. Den Erfolg des Abends hatte Herr Otto Gebühr in einer Rolle, die nicht nur die ganze Liebenswürdigkeit des Stückes in sich faßt, sondern auch dem Wesen und den Fähigkeiten dieses lachenden, helläugigen, äußerlich und innerlich blonden Schauspielers besonders entgegenkommt.

DIE ORESTIE

Das ist jetzt elf Jahre her. Wir waren Studenten der berliner Universität, glühten für ‚Kunst und Literatur' und hatten einen ‚Akademischen Verein', in dem wir über unsere Lieblingsgebiete Vorträge halten oder hören konnten. Hier schieden sich früh die Theoretiker von den praktisch ge-

richteten Gemütern. Jene sehnten sich, in einer Zeit der allgemeinen Stagnation durch Kritik die Gewissen zu wecken; diese trauten sich zu, es selber besser machen zu können. Ich für meinen Teil schrieb drauflos: „Gerade jetzt ist der Niedergang so offenbar, daß ein Umschwung unausbleiblich, der Pegelstand so tief, daß eine Steigung als Naturzwang erscheint. Eine greisenhaft verfallene Kleinkunst ist dicht daran, sich ins Nichts aufzulösen. Auf der anderen Seite deuten verheißungsvolle Anzeichen auf ein neues Drama der Gedanken und tiefen Gefühle als eine unabweisbare Notwendigkeit, auf ein dramatisches Drama, das keine Errungenschaft des Naturalismus aufgäbe, aber in der banalen Momentbildnerei nicht sein Genüge fände, ein Drama, hinter dem die große Persönlichkeit stünde, die doch in Kunst und Poesie alles ist, die wuchtige Natur, die nicht Mosaiksteine zusammensetzt, sondern mit Quadern baut. Und unsere Theaterleiter? Welche Verpflichtung erwächst ihnen aus dieser Lage der Dinge? Haben sie hinreichendes Interesse für den Fortgang unserer dramatischen Produktion, um Werdendem werktätige Hilfe zu leisten? Und wenn sie Absichten hegen, verfügen sie über die verwirklichende Kraft? Die Antwort lautet betrübend. Wo der Geist willig ist, ist das Fleisch schwach. Trägheit aber und Gewinnsucht herrschen, wo äußere und innere Mittel zulangten." Dergleichen mag für die Praktiker unter uns das Stichwort und der Ruf zur Leidenschaft gewesen sein. Man beschloß, die Schläfer zu beschämen und zu eigenen Theatervorstellungen vorzuschreiten. Wenn aber ein unbeglaubigtes Unternehmen unbeglaubigte Dramatiker aufführte, so war das für diese wahrscheinlich eher schädlich als nützlich. In solcher Situation konnte es am wenigsten Studenten schwer fallen, Dramen zu finden, die, ohne selber neu zu sein, das neue Bedürfnis der Gegenwart nach großen Gegenständen, großen Gedanken und großen Gefühlen befriedigten. Wilamowitz-Moellendorffs Übersetzung griechischer Tragödien war soeben erschienen. Was lag für Hörer und Verehrer des Gelehrten näher, als die wichtigsten von

diesen Tragödien einfach herzunehmen und zu spielen? Auf den ‚König Oedipus' ließ man nach einem Monat die ‚Antigone', auf diese nach acht Monaten die ‚Orestie' folgen. Es gab Eindrücke von außerordentlicher Stärke, mehr noch: es gab einen Erfolg von ungewöhnlicher Tragweite. Plötzlich begann es, ringsum lebendig zu werden. Es schien, als sei allen jungen Kräften auf einmal der Mut beflügelt worden. Der ‚Akademische Verein für Kunst und Literatur' durfte getrost zu seinen Diskussionen zurückkehren: denn ein Schauspieler, dem in der ‚Orestie' nichts weiter als der Bericht von der Opferung der Iphigenie zugefallen war, hatte sich über Nacht selber entdeckt, griff mächtig aus, ward die Tat von unseren Gedanken und der Erneuerer und Beherrscher des berliner Theaters. Er hieß Max Reinhardt.

Das ist jetzt zehn Jahre her. Und wenn sie köstlich gewesen, so sind sie Mühe und Arbeit gewesen. Neun Jahre lang war es eine Wonne, diesen reichen Menschen an dieser seiner schönen, edlen, stolzen und fruchtbaren Arbeit zu sehen. Erst die europäischen Zirkustriumphe des ‚König Oedipus' haben den künstlerischen Betrieb der Reinhardtschen Bühnen verstört und nach und nach so viel Schaden angerichtet, daß es das Recht des Kritikers wäre, vor jedem neuen Zirkusexperiment den Standpunkt Lessings einzunehmen, der gesagt hat, daß er die Qualitäten des Herrn von Voltaire ja wohl sehe, daß er sie aber nicht nennen wolle. Vielleicht könnte ich mich nach einiger Zeit gleichfalls zu solcher erlaubten und weitblickenden Kunstpolitik abkühlen. Am frühen Morgen nach der Vorstellung gibt es für mich keine andere Möglichkeit, als der reinen Lust meines Metiers zu frönen: zu erkennen, zu unterscheiden, Dichter, Regisseur und Darstellern ihren Anteil zu- und abzusprechen, also: so klar und scharf, wie meine Seh- und meine Sprachkraft es erlauben, den Eindruck wiederzugeben, den ich in voller Unbefangenheit gehabt habe, und ihn zu erklären.

Es war ein halber Eindruck. Das ist ein Fortschritt gegen den ‚König Oedipus', der mir überhaupt keinen Eindruck

gemacht hat. Sophokles war damals nicht allein schuld; da er mich ja an anderen Orten immer irgendwie gepackt hat. Diesmal wieder ist es nicht ausschließlich das Verdienst des Aischylos. Vor allem war es klug von Reinhardt, das dritte Stück der Trilogie zu streichen. Was uns darin noch angeht, wird am Schluß des zweiten Stückes in einer Vision des Orest vollkommen erschöpft; und daß die Erinnyen sich schließlich in Eumeniden verwandeln werden, wissen wir. Es hieße den Erfolg der Vorstellung noch nachträglich in Frage stellen, wenn man wirklich in vierzehn Tagen die Trilogie vervollständigte. Vorher, in den ersten beiden Stücken, haben uns nicht die Inhalte erregt, die uns mit ihren tatsächlichen und religiösen Voraussetzungen fremd geworden sind, sondern: der Atem des Aischylos, seine gewaltige Geste, seine Überlebensgröße. Daß hier in Blut gewatet wird, läßt kalt: aber mit welchen mächtigen Schritten, mit welcher Unbedenklichkeit, mit welcher schauerlichen Ungerührtheit — das wühlt auf. Uns immer wieder zu beruhigen, sind die Chöre da. Sie weisen über das individuelle Geschick der Atriden hinaus; sie reihen es in den Ablauf alles menschlichen Geschehens ein; sie suchen die ewige Dike in den blindwütenden Moiren. Ihre Lyrik steht gleichberechtigt vor und hinter den dramatischen Gipfelszenen. Es kommt für Übersetzer und Regisseur darauf an, beide Elemente der Dichtung zu treffen.

Vollmoeller hat einen Meisterwurf getan. Wer hätte diese Knappheit, diese Festigkeit, diese männliche Härte von ihm erwartet! Wie weit ist hier die Übersetzung von Wilamowitz, die doch bisher die beste war, in jeder Hinsicht übertroffen! Wilamowitz wird sich selber am meisten freuen: denn mit der sachgetreuen Uneigennützigkeit des echten Gelehrten hat er, im Vorwort seiner Ausgabe, von der Zeit gesprochen, da auch seine Übersetzung ausgedient haben, da auch sie, und mit Recht, der Vergessenheit verfallen wird. Ich habe beide Arbeiten Wort um Wort verglichen und festgestellt, daß in den Chören durchschnittlich auf fünfundvierzig Verse von Wilamowitz einundzwanzig von Vollmoeller kommen. Diese

Konzentrationsfähigkeit, schon hier ein eminenter Vorzug, hat erst recht im leidenschaftlich bewegten Dialog Verse von ungeheurer Schlagkraft hervorgebracht. Ein einziges Beispiel, dem beliebig viele zuzufügen wären. Wilamowitz: „Du hast nicht von meiner Pflicht zu reden. Unter meinen Händen sank er, starb er — Meine Hände werden ihn begraben." Vollmoeller: „Ich hab' ihn gefällt. Ich hab' ihn erschlagen. Ich werd' ihn begraben. Was gehts dich an!" Vollmoellers verdichtende und beschwingende Bearbeitung der ‚Orestie' ist nach Hofmannsthals preziös gedunsener und auseinander-treibender Übertragung des ‚König Oedipus', die am allerwenigsten in den Zirkus paßte, eine wahre Wohltat, und einer von den Gründen, warum man diesen Zirkusabend keineswegs mit derselben Entschiedenheit ablehnen darf wie den ersten.

Reinhardt hat leider die Aufgabe, jene beiden Elemente der Dichtung, das lyrische und das dramatische, gleichermaßen zu treffen, nicht annähernd so gut gelöst. Seine Behandlung der Chöre ist unmöglich. Unmöglich. Einfach darum, weil sie ihn zwingt, drei Viertel des Textes zu streichen. Zunächst dauert es schrecklich lange, bis zehnmal so viel Greise, wie nötig wären, zu den Klängen einer weihevoll stimmenden Musik angetreten sind. Sie machen vor den Stufen des Palastes, dessen Vorhalle rechts und links bemalte Götterfiguren schmücken, umständlich einen zeremoniellen Hokuspokus, lassen sich dann gemütlich auf ringsum angebrachte Bänke nieder und beweisen, wie gut sie gedrillt sind. Einer spricht einen Vers, den alle wiederholen; alle sprechen einen Vers, den einer aufnimmt. Diese Abwechslung wäre an sich nicht übel, wenn immer neue Verse gesprochen würden, wenn wir vorwärts kämen. Die Wiederholungen aber sind unerträglich: sie zerstören jede Wirkung und rücken manche Stellen an die Grenze der Lächerlichkeit. Der Chor schreit etwa plötzlich drohend auf: „Noch lebt Orest!" Dabei kann einem schon ein Schauer durchs Gebein gehen. Dann aber werden diese drei Worte unter die Choreuten verteilt, die sie an- und ab-

schwellen lassen müssen — und wir stehen einem Kunststück gegenüber, das die Dirigenten von Männergesangvereinen interessieren mag, und dem zuliebe den größten Teil der aischyleïschen Verse zu opfern ein künstlerischer Frevel ist. Im zweiten Stück gibt es Frauenchöre. Sie ziehen in die Arena, und es ist ulkig, weil gänzlich unmotiviert, daß sie teils dumpf sprechen, teils hell singen. Im Verlauf der Sache verliert sich das; dann aber geht wirklich eine Woge gefährlicher Heiterkeit durch das Haus, wenn die Damen am Schluß einer ergreifenden Szene mit dem Ruf: „Orestes!" abzugehen haben und, sich nach verschiedenen Seiten zerstreuend, diesen Ruf wie Mäuse zerwispern. Reinhardt übersieht bei solchen Kinkerlitzchen vor allem, daß sie in dem Augenblick entwertet sind, wo wir das System durchschaut haben. Kunst bleibt immer neu; Kunststücke aber müssen immer erneuert werden. Diese hier hatten schon im ‚Oedipus' versagt, weil sie für die ‚Braut von Messina' erdacht worden waren, wo sie nur leider auch nicht gezündet hatten.

Für das lyrische Element der ‚Orestie' hat also Vollmoeller dem Regisseur Reinhardt deshalb wenig nützen können, weil der Dramaturg Reinhardt dieses Element von vornherein so kläglich verkürzt hatte. Für das dramatische Element, für das Vollmoellers Nützlichkeit sich als außerordentlich groß erwies, ist nun wieder jeder Regisseur auf seine Darsteller angewiesen. Soweit das nicht unbedingt der Fall, soweit es möglich ist, eine Szene, unabhängig von aller Schauspielkunst, zu spannen und zu dehnen, sie im weitgeschwungenen Bogen zu führen oder jäh losschnellen zu lassen: soweit hat Reinhardt hier einzelne Musterbeispiele für eine großflächige Inszenierungskunst geschaffen. Dazwischen aber auch ein Monstrebeispiel für die nervenkitzelnde Unterhaltung von Zuschauermassen, die bei Stierkämpfen aufgewachsen sind. Wenn Orest seine Mutter erschlagen will, so genügt es über und über, daß er nach ihr aus der Tür des Palastes stürzt, sie dicht an der Tür festhält und nach Abwicklung des Wortzweikampfs in den Palast zurückstößt. Hier jagt er sie die Treppe hinunter

in die Manege, rauft sich dort mit ihr herum und zerrt sie dann viel zu langsam wieder die Treppe hinauf. Es ist grauenhaft. Zum Glück ist es der einzige Moment, wo Reinhardts Regiekunst sich der besonderen Art des Fräulein Feldhammer angepaßt zu haben scheint. Überall sonst wurde das vorsintflutliche Zähnegefletsch dieser Klytaimnestra selbst für den Zirkus als zu bestialisch empfunden. Elektra wieder war kaum vorhanden, Agamemnon hielt sich ‚würdig‘, ein Herold sprach trefflich, und die übrigen verdarben nichts. Den höchsten Ansprüchen — und wir wollen doch nicht aufhören, sie bei Reinhardt zu stellen — genügten nur zwei. Die Kassandra des jungen Fräulein Mary Dietrich kam aus einer anderen Welt, als sie anhub, die mörderischen Vorgänge hinter der verschlossenen Palasttür zu schildern und mit ergreifenden, tief aus dem Herzen geholten Schmerzensschreien zu beklagen, und sie blieb in einer anderen Welt, als sie mit den Schritten einer Nachtwandlerin, von Tränenkrämpfen durchschüttelt und doch ohne Furcht, dem Beil Klytaimnestras entgegenwankte. Es ist der seltene Fall einer Schauspielkunst, die ganz durchseelt und zugleich und schon jetzt von ganz großem Stil ist. Moissis Orest konnte nach seinem Oedipus nicht mehr überraschen. Er, der für Shakespeares Hamlet zu klein gewesen ist, traf den hamletischen Zug des Orest mit erhellender Größe. Er zauderte erschütternd. Er ließ uns begreifen, daß nicht die feststehende Tatsache der Sage den Sohn zwingt, die Mutter zu morden, sondern die Blutsgemeinschaft. Er machte den Traum von der Schlange wahr: „Sie muß, die solches Graungezücht gebar, gewaltsam sterben“. Wie er nach dem Morde von den inneren Furien umhergetrieben wurde, wie er vor seines Geistes Aug der Mutter grimmige Hunde gorgonenhaft von allen Seiten nahen sah, und wie er durch sie von hinnen gejagt wurde: das war ein Schlußbild von aufpeitschender Gewalt. Und es war vielleicht die einzige Szene, die im Theater zu solcher Geltung doch nicht kommen kann.

Denn sonst? War sonst der Zirkus nötig? Ich prüfe mich genau, wäge peinlich ab und muß sagen: Was immer

wieder die Stimmung zerriß, hätte sie im Theater nicht zerrissen; was uns ein paar Mal bannte, hätte uns — bis allenfalls auf jene Schlußszene — noch unwiderstehlicher gebannt. Auch im Theater wird Mauerwerk kyklopisch aufzutürmen und in die dräuenden Schatten der Nacht zu hüllen sein. Auch dort werden von aneinandergekauerten Mädchen, die ein fremdes Schicksal durchbebt, die heftigsten Beklemmungen ausgehen. Auch dort werden katastrophale Auftritte ins Weite zu recken sein. Wie gut das möglich ist, hat Reinhardt im ‚Hamlet' und im ‚Othello' bewiesen. Zugegeben, daß solche, daß überhaupt alle Auftritte im Zirkus an äußerem Umfang gewinnen. Das ist ja selbstverständlich. Aber seit wann, um Himmels willen, kommt es darauf an? Genau so viel verlieren sie an Vertiefung. Reinhardt trachtet, dafür von außen her Ersatz zu holen. Musik soll ihm helfen; gedämpfte Paukenwirbel und sordinierte Klänge von allerhand anderen Instrumenten sollen uns einlullen. Aber abgesehen davon, daß auch schon das zur Manier geworden ist, sind es Opernmittel, gegen die unser Stilgefühl sich wehrt. Ein Chorlied des Aischylos, vollendet gesprochen, tut mehr als dieser ganze Klimbim. Daß Reinhardt selber das nicht sieht! Spürt wahrhaftig nicht, der ‚Aglavaine und Selysette' verstanden und nachgeschaffen hat, wie barbarisch dieser Einzug des Agamemnon mit Tuben und Tschinellen und vier wirklich schnaubenden und stampfenden Rössern ist, wie zirkushaft im vulgärsten Sinne! Bemerkt denn nicht, der die Kammerspiele gebaut hat, um uns zu sammeln, wie dieser Zirkus uns zerstreut? Unsere armen Augen, von Scheinwerfern gepeinigt, müssen, bei fünf Ein- und Ausgängen für die Akteure, ruhelos von einem zum anderen wandern. Sie müssen die Köpfe der Zuschauer von den Köpfen der Statisten unterscheiden, die hier tatsächlich mitten im Publikum stehen, und zwischen denen sich ihr Unterdresseur im Gehrock besonders malerisch ausnimmt. Sie müssen — aber genug! Ich bleibe dabei: es ist eine bedauerliche Kraftverschwendung, im Zirkus einen annähernden Begriff des altgriechischen Theaters geben zu wollen, der ja

doch immer nur ein annähernder Begriff bleiben kann, weil auch im Zirkus die notwendigen Vorbedingungen fehlen. Was bei uns dem Amphitheater entspricht, ist nicht der Zirkus, sondern das ganz gewöhnliche Theater. Wenn die ‚Orestie' neu wäre, so würde sie nirgends anders als im Deutschen Theater aufgeführt werden, und wenn es Reinhardt lockt, diese alte ‚Orestie' zu erneuern, so bequeme er sich und sie den Verhältnissen seines Theaters an. Was an der ‚Orestie' tot ist, mag auf den Zirkus angewiesen sein. Was an ihr lebendig ist, wird ein Kerl wie Reinhardt, bei dieser Übersetzung und bei seinen szenischen und schauspielerischen Mitteln, alles in allem auf der Bühne zu unvergleichlich schauerlicherer und tieferer, weil einheitlicher und ungetrübter Wirkung bringen.

DAS WEITE LAND

Das weite Land ist die Seele des Menschen. Es gibt kostbarere Gleichnisse, auch in den Titeln Schnitzlerscher Dramen. Aber nehmen wirs hin und fragen wir lieber, was Schnitzler in ungefähr einem Dutzend weiter Länder gesehen hat. Dann fällt zunächst das weg, das ein einziger Tennisplatz ist, und ein paar andere, die an die seriösen Länder angrenzen, wie Operettenstaaten an Großstaaten, und die nur dazu da sind, um die Karte möglichst bunt zu machen. Schnitzler hat hier manchmal allzu gern ans Theater gedacht. Er verschmäht nicht Schwankscherze, nicht Schwankfiguren, nicht Schwanksituationen. Aber es ist wirklich nicht zu bezweifeln, daß er sie, und übrigens mit Maß, in seine Tragikomödie hineingesetzt hat, weil er auch gröbere Elemente als uns, die wir ihm sicher sind, für die Tragik seiner Komödie gewinnen wollte. Verwunderlicher als der Hang dieses grüblerischen Psychologen zu episodischer Schwankhaftigkeit ist die anfängerhafte Not, die auf einmal wieder der Verfasser von bühnenrunden und schlagkräftigen Werken hat, um sein Stück in Gang zu bringen und in Gang zu erhalten. In den ersten drei Akten ist, ab-

gesehen von jenen listig eingestreuten Lustigkeiten, je ein Viertel Füllsel eines merkwürdig unbeholfenen Technikers. Erst die beiden Schlußakte haben die Prägnanz, die das Drama braucht. Es sind durchaus nicht allein die handgreiflichen Effekte, die diese Akte eindrucksvoller machen. Schnitzler hat sich einfach heiß geschrieben. Die Sätze werden leichter, schneller, kürzer und sagen, trotzdem oder deshalb, mehr. Der Dialog bekommt hier manchmal den Klang von Stichomythien. Der letzte Akt hat dreizehn, der erste fünfunddreißig Seiten. Das ist bezeichnend. Als Schnitzler fertig war, hätte er im Fieber der Arbeit von neuem an die erste Hälfte gehen sollen. Aber das, nicht wahr, ist mir für die Wirkung auf die Leute wichtig, keineswegs für die Wirkung auf mich, für den sich ein kultivierter Kenner wie Schnitzler gar nicht genug Zeit nehmen kann. Auch aus dem gestrecktesten Geplauder eines Dichters will ich heraushören, worum es ihm ernst ist, wenn es nur ein Dichter, und wenn es ihm nur ernst ist.

Schnitzler ist es gerade diesmal verteufelt ernst. Leider ist er in Berlin an eine ausdrucks- und gefühlsnüchterne Bühne geraten, der sein Ernst wohl zu pathetisch war, und die ihn darum gestrichen hat. Es darf den Dichter also nicht erstaunen, daß selbst kluge Kritiker ihn für frivol gehalten haben. Der Doktor Mauer, der als der anständigste Mensch durch die Gesellschaft des Stückes spaziert, fällt über sie das Urteil. Er hätte nichts einzuwenden gegen eine Welt, in der die Liebe wirklich nichts anderes wäre als ein köstliches Spiel. Aber was er hier sieht: dieses Ineinander von Zurückhaltung und Frechheit, von feiger Eifersucht und erlogenem Gleichmut, von rasender Leidenschaft und leerer Lust — das findet er trübselig und grauenhaft. Ist wirklich zu glauben, daß Schnitzler das weniger trübselig und grauenhaft findet? Es ist eine echte Trauer in ihm um die Männer und Frauen seiner Zeit und dieser Schicht. Aber er hat freilich nicht die Natur, zornig die Augen zu rollen und Donnerworte der Empörung zu ballen. Er will schon der Sittenrichter dieser Generation sein. Aber nicht mit priesterlichen Gebärden und im Voll-

gefühl der eigenen Unfehlbarkeit. Er züchtigt, indem er dar-stellt: mit resignierendem Verständnis und einer wehmütigen Ironie, deren weltmännisch gelassener Ton doch wohl nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß eine wahre Herzensnot lange gebraucht hat, um sich zu ihm abzuklären.

Für ungefähr zehn Seelen ist die Liebe im Grunde Qual, Problem und Schicksal. Sie liebeln, ja, weil es Frühling oder Sommer ist, und weil es Mondlicht und Wiesenduft, Höhen-rausch und Einsamkeit und in jeder Jahreszeit andere Gelegen-heiten gibt. Die Erotik flicht um sie ein dünnes und doch dichtes Netz von spinnwebzarten Fäden, die zerrissen und wieder zusammengeknüpft werden und immer künstlich verschlungen sind. Sie liebeln dreist und zynisch durcheinander. „Das Klima der Begebenheit", wie vor Poppenberg schon Tieck zu sagen pflegte, hat eine leichte Beigabe von Verwesungs-geruch. Aber alle diese Menschen liebeln doch nur neben-bei und zwischendurch, neben und zwischen der großen Liebe, an der oder für die sie verbluten. Der junge Musiker Kor-sakow erschießt sich, weil er Frau Genia Hofreiter nicht be-sitzen kann, und der noch jüngere Fähnrich Aigner wird er-schossen, weil er sie besessen hat. Dieses Fähnrichs Eltern sind früh auseinandergegangen, weil der Mann die Frau ein einziges Mal betrogen hat, und beide gestehen nach zwanzig Jahren, daß sie keinen und keine nachher je wieder wirklich geliebt haben. Der Bankier Natter weiß, daß ihn seine Adele jeden Monat mit einem anderen betrügt, und liebt sie doch so rettungslos, daß er ein Leben ohne sie niemals ertragen würde. Der Doktor Mauer bietet Erna Wahl den Frieden und die Sicherheit, die sie nur anzunehmen brauchte, um den braven Mann vielleicht für immer zu beglücken, und es ist möglich, daß er nach ihr keine mehr begehren wird. Diese Erna Wahl liebt Friedrich Hofreiter, der sie am Wendepunkt seines Daseins von sich stößt. Denn er hat Erna zwar ge-nommen, wie so viele Frauen und Mädchen, aber ist sich klar darüber, daß er doch nur Genia liebt — Genia, um derent-willen . . .

Zwischen Genia und Friedrich spielt das eigentliche Drama. Wenn es beginnt, ist sie ihm unheimlich, kann er ihr beinah nicht verzeihen, daß sie um eines Schemens, eines Nichts, eines Phantoms, nämlich um ihrer Tugend willen jenen jungen Korsakow hat sterben lassen. Wenns schließt, hat er, in blinder Wut und giftiger Eifersucht und großer Liebe, den noch viel jüngeren Aigner totgeschossen, den sie ‚erhört' hat — sei es aus Erinnerung an den Fall Korsakow, sei es aus Rache für die Erna Wahl, sei es aus simpler Sehnsucht nach der Wärme eines unverbrauchten und naiven Menschen. Zwischen Anfang und Ende sieht man wenig Versuche der beiden, zu einander zu kommen, und das ist nicht nur ein dramaturgischer Einwand, sondern hat wahrscheinlich auch empfindliche Gemüter gegen das Ethos der Dichtung eingenommen. Die beiden Menschen, kann man sagen, kämpfen nicht genug, um so leicht unterliegen zu dürfen. Für mich ist es ausschließlich ein dramaturgischer Einwand. Denn ihre Kämpfe liegen bei Beginn des Stückes hinter ihnen. Sie wissen um einander Bescheid. Sie sagen, daß sie nichts mehr wünschen und nichts mehr hoffen, und tun es im stillen doch. Sie kennen ihre Tragik: zu einander zu gehören, aber einander nicht festhalten zu können. Weil sie die Reinheit dieses Glücks nicht finden, beschmutzen sie sich; weil man sie ganz nicht haben will, zersplittern sie sich. So geht es Genia, so geht es den anderen. Durch das Stück dröhnt nicht pathetisch und wimmert nicht sentimental, sondern spricht bald gefaßt und mit gütigem Lächeln, bald hinter Scherzen verborgen ein tiefer Schmerz über die Unsicherheit aller menschlichen und gar aller erotischen Beziehungen, über die furchtbare Einsamkeit jeder feineren Seele und über die Aussichtslosigkeit jedes Kampfes gegen diesen traurigen Zustand. Von vierzehn Menschen sind mindestens elf unglücklich — und diejenigen, die schlecht und recht auf der goldenen Mittelstraße und im Dutzend geblieben sind, womöglich noch unglücklicher als die Libertiner der Phantasie oder des Fleisches, die doch ihre blauen Jugendsehnsüchte oder ihre höchst erdhaften Genüsse

gehabt haben. Drei von den Vierzehn sind glücklich, und das sind Trottel.

Also könnte ‚Das weite Land' genau so gut ‚Der einsame Weg' heißen. Manches in beiden Dichtungen stimmt nicht bloß wörtlich, stimmt erst recht nach Stimmung und Umständen überein. Wie die junge Johanna Wegrath zu dem alternden Sala bedingungslos sagt: „Ich liebe dich!", so sagt bedingungslos zu dem alternden Hofreiter die junge Erna Wahl: „Ich liebe dich!" Aber der ‚Einsame Weg', der den Vorzug hatte, früher da zu sein, war auch voller, wog auch schwerer. Gewiß, Herr Friedrich Hofreiter ist durchaus von Stefan von Salas Geschlecht. Um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts hießen beide William Lovell und Roquairol; bei Bourget heißen sie Dorsenne und Armand de Querne. Diese Menschen, so grundverschieden sie im einzelnen sind, waren doch samt und sonders nie jung und von jeher skeptisch, früh friedlos und schnell leergebrannt; hatten immer zu viel Wissen und zu wenig Willen, das vielfältigste Nervensystem von schmerzlicher Erregbarkeit und keinerlei Unmittelbarkeit. Ihre Fähigkeit zur Selbstbeobachtung verwehrt ihnen die Hingabe an den Augenblick. Jede Empfindung geht ihnen zuerst ins Hirn, wird da zersetzt und erreicht selten das Herz. Sie sind unersättlich neugierig auf sich selbst, fühlen sich fühlen oder eben nicht fühlen und haben eine helle Freude an ihrer Ungreifbarkeit. Die Kühle ihres Naturells schafft allmählich einen Abgrund um sie, in den sie am Ende versinken. Sala versinkt, und Hofreiter versinkt. Aber vorher hat Sala eine ganz andere Existenz gewonnen als Hofreiter, dem ich entweder die Glühlichterfabrikation oder seine Differenziertheit glaube. Es handelt sich nicht um die Branche: da geht einfach nicht alles zusammen. „Hineinschauen in mich kannst du doch nicht — das kann keiner", versichert er seiner Frau. Bis auf den Dichter, versichern wir Schnitzlern, der es leider unterlassen hat. Hofreiter wird für jeden undeutlich bleiben, der nicht die Erinnerung an jene seine Gefährten zu Hilfe nimmt. Wer die nicht kennt, den werden mehr die mäßig komplizierten

Menschen bereichern, die hier vor ihm entfaltet werden, und er wäre berechtigt, zu erklären, daß es ihm nicht darauf ankommt, in wie tiefe Menschen, sondern mit wie scharfen Blicken ein Dichter in Menschen hineinsieht. So ist an Hofreiter vielleicht nur ein Zug — wie er lügt, mit wie feinem Bewußtsein er lügt, und daß er sich dabei selbst nicht belügt — nur dieser eine Zug ist vollkommen geglückt. Aber um ihn lebt es. Das Theater hat Arbeit.

Brahm hat der Dichtung das Herz herausgebrochen und sie zur Entschädigung in ein ‚prächtiges' Gewand gesteckt. Indessen will ich den richtigen Schnitzler lieber zwischen Fetzen als den verbrahmten zwischen echten Hölzern und den bunten Zaubern eines wienerischen Gartens hören. Für die Halle eines Dolomitenhotels herrscht auf der Bühne ein angemessen reges, für Schnitzlers Gesprächskomödie ein viel zu reges Leben, da es von ihr ablenkt. Gerade im Lessingtheater müßte man wissen, daß der Schein niemals die Wirklichkeit erreichen soll, oder doch nur die dichterische Wirklichkeit. Die aber wird nicht erreicht. Ein Hauch von wienerisch süßer Stimmung, von lächelnder Sentimentalität und melancholischer Heiterkeit — das fehlt und noch viel mehr. Von den drei wichtigen Menschen der Komödie — Erna, Friedrich, Genia — werden zwei ganz unzulänglich dargestellt. Fräulein Herterich als Erna Wahl gibt diesem klugen und tapferen Geschöpf zuerst ein Dauerlächeln, zuletzt eine Schmerzgrimasse, die keine Empfindung verrät und keine erweckt. Herr Monnard hat weder Geist genug, uns Herrn Hofreiter zu erklären, noch Persönlichkeit genug, sich selbst als einen deutlichen Menschen an die Stelle einer verschwimmenden Figur zu setzen. Ihr Ton ist leer, sein Ton ist subaltern, und wenn sie von ihrer Liebe sprechen, so hat man das unbehagliche Gefühl einer Unappetitlichkeit. Die Helferin des Dichters ist die Triesch. Welche Freude, sie nach so langer Zeit wiederzusehen! Sie füllt die Bühne mit ihrer rührenden Gegenwart. Ihr Schicksal beklemmt uns, auch wenn sie nicht redet. Sie ist, als diese gequälte Frau, wahrhaft von Schmerz umflossen.

In ihren Augen, in ihrer Haltung, in den müden Abwehrbewegungen und im Ringen der Hände — darin liegt alles, was Schnitzler mit seiner Dichtung hat sagen wollen: daß wir immer allein sind, daß es keine Verschmelzung von Seele und Seele gibt.

DER BETTLER VON SYRAKUS

Da Arratos, des Feldherrn Clewing Freund, von Pohl gespielt wird, so weiß man gleich, daß es ein falscher Freund ist, und daß die Sache eine üble Wendung nehmen muß. Wir sind in einem Felsenkessel, steile Berge des Hoftheatermalers Kautsky dräuen, Nacht lastet schwer, und der gefangene Karthager Kraußneck zeigt mit einer Fackel, daß Syrakus, die Heimat Pohls und Clewings, fast rettungslos verloren ist. Die Todbereitschaft der antiken Militärs trifft Sudermann mit ungeschwächter Stimmungswucht. Der rauhe Hermann, er, dess' düstre Waffen . . . hat seine furchtbaren Gestalten rings beschmiert mit grausamer Heraldik. Wer zittert nicht? Herr Sommerstorff erscheint. In halber Bühnenhöhe steht er, ein gemalter Wütrich — der Dämon der Vergessenheit! — vor uns und Clewing da. Wenn dieser damit einverstanden ist, aus der Erinnerung der Mit- und Nachwelt ausgelöscht zu sein, so wird er siegen. Die Tat ist alles, nichts der Ruhm, sagt unser wahrhaft wackerer Clewing mit ein bischen anderen, sudermännischeren Worten; und dieses wundervolle Vorspiel ist zu Ende. Ich hoffe, daß ichs recht verstanden habe.

Zehn Jährchen später. Pohl — wer hätt' es nicht geahnt! — ist gleich nach Schluß des Vorspiels der Tyrann von Syrakus geworden und schickt sich an, Regierungsjubiläum zu begehen. „Er ist schlechtweg der König aus dem ‚Hamlet‘, mit einem Zuge von Franz Moor“, entscheidet weise und gerecht J. Landau. Zu diesem Rollenfach gehört es, daß die Strafe dem Verbrechen zwar nicht auf dem Fuße, aber immerhin nach einigen Akten folgt. Also keine Bange: der fromme Clewing wird gerochen. Er bricht zum Jubiläum seines fal-

schen Freundes aus Karthagos Kerker aus, und zweierlei sind wir nicht schlecht gespannt vom Dichter zu erfahren: wie Clewing da hineingekommen ist, wie es mit jener Schlacht und dem Verrat im Felsenkessel eigentlich war — und was nun weiter werden wird. Ein paar verleumderische Rezensenten haben Sudermann seit jeher dumm genannt. Das ist er nicht. Ein dummer Autor würde, eins, zwei, drei, die nötige Klarheit schaffen und aus vernünftigen Voraussetzungen die gegebenen Konsequenzen ziehen. Um Neune, spätestens, wär' alles aus. Dagegen Sudermann! Er füllt den Abend. Er stiftet Wirrnisse, hüllt die Vergangenheit in möglichst dichte Schleier und zeigt im ersten Akt zunächst nur, daß Herrn Clewings Gattin Rosa Poppe inzwischen den Tyrannen Pohl geheuert hat. Der Not gehorchend. Denn ihrer Seele Haus, behauptet sie, hat sie mit tausend Schlüsseln zugeschlossen. Wird sie's jetzt wieder öffnen? Nur Helios vermags zu sagen, der alles Irdische bescheint. Und, selbstverständlich, Sudermann. Der aber findets vorteilhafter, unsere Neugier ganz gemächlich zu erhitzen. Vorläufig munkelt man nichts weiter, als daß vor Syrakusas Tor ein blinder Bettler wunderliche Reden führt, und da auf dem Theaterzettel auch dieser Bettler Clewing heißt, so liegt es für uns nahe ... Beklommenen und doch freudigen Gemütes hören wir den Vorhang fallen.

Zweiter Akt. Der rauhe Hermann, gleich Hyrkaniens Leuen, schickt Kriegerhaufen gegen jenen Bettler aus. Pohl, der Tyrann, bemüht sich selber. Die Luft ist dick von Unheil. Schlimm stehts um Syrakus, und Clewings Rolle brauchte nur von einem anderen Autor als von Sudermann zu sein: dann wäre jetzt Gelegenheit, Licht in die Dunkelheit des ersten Zwischenakts zu bringen, die Stadt zu retten, das Haus von Rosa Poppes Seele wieder aufzuschließen und uns befriedigt zu entlassen. Clewing müßte reden, müßte ohne Scheu die Wahrheit sagen. Aber, aber, der Kontrakt mit Sommerstorff, dem Dämon der Vergessenheit! Er hat Herrn Clewing ja den Sieg nur unter der Bedingung zugeschanzt, daß er für alle

Zeit auf Lohn und Ruhm verzichte. Doch da sich Sommerstorff, zufolge unserem Zettel, schon nach dem Vorspiel abgeschminkt hat, vermutlich also den Kontraktbruch nicht bestrafen würde, so könnte Clewing ihn getrost riskieren. Er riskiert ihn nicht. Teils weil ein Bettler keine zwanzig Pfennige für den Zettel hat, teils weil die Würde des Tragödienhelden keine Unanständigkeiten zuläßt, teils weil wir erst im zweiten Akte sind. Es wird nichts aufgeklärt. Dafür beginnt ein schelmisch Frag- und Antwortspiel, das weniger unsere Einsicht in die seltsamen Veranstaltungen dieses Stückes als in das rätselhafte Leben selber fördert. „Nun ist zwar Arbeit noch nicht Heldentum, doch Heldentum ist Arbeit.“ Möglich allerdings, daß dieser Spruch erst später fällt; auch möglich, daß er bereits früher einmal fiel — wir wollen Sudermann nicht Unrecht tun.

Der dritte Akt führt Clewing ins Tyrannenhaus zu seiner einstigen Familie. Gott, was wird geschehen! Es geschieht nichts als ein Akt, der wieder eine halbe Stunde frißt. Drollig, denkt man: dieser Blinde ist, natürlich, blind, und doch erkennt er auf der Stelle Frau und Sohn und Tochter; diese dreie aber sehen und erkennen Mann und Vater nicht. Was muß der Clewing für ein trefflicher Versteller sein! (Und ist es dabei gar nicht.) Unsere Ungeduld hat fast den Siedepunkt erreicht. Wir sind geschwollen von der edlen Wißbegier, die nicht mehr fragt, wie diese Tatbestände ausgehen werden, sondern lediglich auf Sudermanns Artistentum gerichtet ist. Alle Achtung! Unser Tausendkünstler hat drei Akte damit vollgemacht, daß er die unvermeidlichsten Begebenheiten mühevoll verzögerte, und hat sein Publikum doch nicht verloren. Denn wenn die erste Hälfte jedes Aktes auch von Wilbrandt herzurühren schien, so war dafür die zweite Hälfte regelmäßig von Philippi; und mehr verlangt kein Publikum der Welt. Wie aber wird es weitergehen? Die Lösung kommt dem Schlußakt zu: in einem vierten Akt muß sie noch immer aufgehalten werden. Wie wirds der Dichter diesmal machen? Es ist ja alles dagewesen: Krieg und Frieden, Treubruch und

Verrat, Gespensterei und helles Tageslicht, Heulen und Zähneklappern, Mut, Stolz, Kraft, ein unbezweifelbarer Heroismus der Entsagung, Bettlerhumor und tragische Gewitterdrohung, Enoch Arden, Belisar, Das dunkle Tor, Der Meister von Palmyra und ‚Des Feldherrn erster Traum' von Siegfried Trebitsch. Welche Neuigkeit wird Sudermann ersinnen?

Wer sich bereits bei Landau unterrichtet hätte, würde wissen, daß „wirs mit einem Stück zu schaffen haben, dessen Grundmotiv an Shakespeares ‚Hamlet' stark erinnert", und daraufhin erwarten, daß der vierte Akt die bis dahin nicht eingetretene Erinnerung endlich bringen wird. Doch da auch Landaus Impressionen erst am nächsten Tag erscheinen, so ist man ganz auf Phantasie und Zettel angewiesen. Der nun verzeichnet neun Hetären, und von einem Prinzen hieß es, daß er sich in Lüsten wälzt: also werden wir wohl eine Orgie haben. Hei, gehts da hoftheatermäßig schamlos zu! „Es riecht nach Weibern", sagt der Schöpfer der Frau Adah selbst im griechischen Gewand. Achte sind wahrscheinlich recht hetärisch; eine aber kokettiert mit ihrem unverstandenen Seelchen. Seht, daß auch in dieser Schicht nicht nur getändelt wird, daß sogar hier auf Herzen Schmerzen reimen! Mühelos füllt man mit solchen Mitteln einen halben Akt. Der Rest benötigt einen Knall und Krach. Dazu nun wird ein großer Topf herangezogen, durch den Herrn Kraußnecks tückenreicher Kopf in Scherben geht. Dieweil der fünfte Akt in Sicht ist, war es höchste Zeit, energisch gegen das Gesindel einzuschreiten. Der lasterhafte Prinz wird plötzlich Mann und Held und dadurch seines Vaters Clewing würdig. Erzittre, feiger Schurke Pohl!

Das Volk steht auf, der Sturm bricht los und ins Tyrannenhaus. „Ein Anklang an die ‚Räuber'", sagt J. Landau. Der rauhe Hermann ist jetzt rote Farbe von Haupt zu Fuß, scheußlich geschminkt mit Blut der Väter, Mütter, Töchter, Söhne von Syrakus. Zu Pohl, den alle diese Schrecken bleichen, dringt die Freudennachricht, daß Clewing auf dem Wege zum Palast erstochen worden sei. Die Götter leben noch.

Die Götter leben nicht mehr. Denn Clewing ist nur angestochen worden. Er schleppt sich vor den Thron. Er reizt, soweit man folgen kann, ringsum die Mannen und die Schranzen auf. Er redet Dolche. Wenn Reden töten könnten, wär' Pohl tot. So aber muß er selbst sein Messer zücken und seine eigene hassenswerte Existenz beseitigen. Leider, leider überdauert ihn Herr Clewing nicht. Bevor er eingeht, ahnt man, wer er ist. Und irgendeiner weiß sogar. Aus irgend einem Munde kommt der Vers: „Dich, der die Tat getan, hat man vergessen! Sei ohne Groll: es geht uns allen so!" Uns allen? Der rauhe Hermann meint damit zunächst sich selbst; allein wie jedem großen Künstler weitet sich auch ihm das eigene Schicksal zum Symbol. Er ist ja zweifellos vergessen. Das alte Schwert gehorcht nicht mehr dem Arm. Es zischt kaum noch, geschweige daß es trifft. Es haut daneben, weil der Arm gelähmt ist. Die zweite Hälfte des Symbols stimmt also ohne weiteres. Und gar die erste Hälfte! Hat unser Dichter etwa keine Tat getan? Von Alma Heinicke bis zu Melide, seinem Braunkind, ist dieses Dasein eine einzige Tat. Schämt euch, daß ihr nicht dankbar seid, daß ihr den Dichter zwingt, auf seine alten Tage Elegien anzustimmen, sich — eine andere Art von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinski — bis tief in die Antike zu begeben, um seine heißen Schmerzen euern kalten Augen zu verbergen. „Was je den Menschen schwer gefallen, Eins ist das Bitterste von allen: Vermissen, was schon unser war, Den Kranz verlieren aus dem Haar; Nachdem man sterbend sich gesehen, Mit seiner eigenen Leiche gehen." Das fühlte Grillparzer, das fühlt jetzt Sudermann. Und unsere Tränen fließen, wie's Bächlein auf den Wiesen.

FANNYS ERSTES STÜCK

Fannys erstes Stück möge ihr letztes bleiben. Shaw täuscht vor, vortäuschen zu wollen, daß eine junge Gräfin eine dramatische Übung vor ihrem Vater und vier Kritikern aufführen läßt. Leider spielt er sich zunächst viel zu gut in seine

Rolle hinein. Zwei Drittel des dreiaktigen Stücks könnten wirklich von jeder beliebigen Fanny sein. Im ersten Akt stellt sich heraus, daß der Corsetfabrikantensohn Bob Gilbey mit der „Tochter der Freude“ Dora Dellaney die Polizei angeulkt hat, und daß sie dafür je vierzehn Tage Gefängnis bekommen haben; im zweiten Akt stellt sich dasselbe von der Corsetfabrikantentochter Margarete Knox und dem Sohne Frankreichs Leutnant Duvallet heraus. Aus der Hartnäckigkeit, womit hier ein lumpiger Vorfall gleich vier Personen angedichtet und anderthalb Stunden breit und lang getreten wird, ist zu schließen, daß eine Dilettantin wie Fanny ihn in irgendeiner Wirklichkeit erlebt hat, und daß ein Sozialreformer wie Shaw entschlossen ist, ihn zum Anlaß einer öffentlichen Anklage zu nehmen. In tyrannos, das heißt: wider londoner Polizisten, die für freiheits- und vergnügungsdurstiges Jungvolk kein Verständnis haben. Wenn dieser Kampf uns anginge, dürfte er allenfalls mit so sprudelnder Wortfülle geführt werden. Da er uns nicht angeht, fällt uns Fräulein Fannys Mangel an Esprit doppelt und dreifach auf die Nerven. Dem Shaw zum Glück nicht minder. Nach diesen beiden Akten ist er des trockenen Tones satt und wird zwar nicht den Teufel spielen, aber witzig werden. Nur wird ein Witz durch Wiederholungen nicht besser. Nach diesen beiden Akten schmeckt uns freilich alles. Nach anderen Akten Shaws, die wir in der Erinnerung haben, überwältigt es nicht weiter, daß gegen England Bosheiten ausgeheckt werden; daß mancherlei auf den Kopf gestellt und der Philister ein bischen verblüfft wird; daß Bob statt Margareten Dora und Margarete weder Bob noch Leutnant Duvallet, sondern den Diener Punch heiratet, das Muster guter Lebensart — weil nämlich, wie urplötzlich offenbar wird, eines Herzogs Sohn. Was noch? Die Einrahmung. Der Einfall, daß vor und nach diesem leichten Spiel für ein kleines (und für unser Kleines) Theater vier Kritiker so viel Unsinn schwatzen, wie Tageskritiker nicht bloß in London tun. Auch das ist eine Art, eine zweite Art von Verkleidung. In jedem der vier Kritiker steckt Shaw,

der aus der Vogelperspektive auf sich heruntersieht und durch diese selbstironische Überlegenheit beweist, daß seine Produktion in eine sterile Periode eingetreten ist. Möge sie bald wieder aus ihr heraustreten!

TURANDOT

Es wär' so schön gewesen! Man hätte nichts weiter gebraucht als: für die Vorstellung eine Turandot und für die Generalprobe einen Polonius, den niemand mit seinem Barte zum Barbier hätte wünschen dürfen, wenn ihm ganze Scenen zu lang, zu lang erschienen wären (also eigentlich keinen Polonius, denn dem scheint zu lang, was gar nicht zu lang ist). Vollmoeller ist nicht schuld. Sein Vorgänger Schiller hat von der Übersetzung, die er vorfand, das Gefühl gehabt, daß ihre „pedantische Steifigkeit überwunden werden“ müsse. Aber erst Vollmoeller ist das vollständig gelungen. Seine Übersetzung ist locker, beweglich, genügend phantastisch und rücksichtslos, das heißt: voll von der Gegenwart unserer Sprache. Es ist Vollmoellers Hauptverdienst, daß er das komische Element aus dem einschnürenden Vers zu einer derben, deftigen Prosa erlöst hat, deren Witz nur da, wo sich das Stegreiftalent losgehender Groteskkomiker seiner bemächtigt, faekalisch ausartet. Sein einziger Fehler: daß er sich gescheut hat, diese und jene Glanzstelle von Schiller wörtlich zu wiederholen. „Ist etwas unübertrefflich gut gesagt, so muß man Abstand davon nehmen, es übertreffen zu wollen; Entlehnung kann Armut sein, aber auch feineres Kunstverständnis.“ Mit Fontane hätten wir also Wert darauf gelegt, Schillers vielsagende Rätsel nicht schwächlich ersetzt zu finden; oder gar das geflügelt gewordene Wort: „Sieh her und bleibe deiner Sinne Meister!“ durch den klang- und belanglosen Vers: „Nun schau mir ins Gesicht und bleibe fest!“ Aber weder dadurch noch überhaupt ist Vollmoeller schuld geworden an der langsam versiechenden Wirkung dieses höchst künstlerisch beabsichtigten Abends. Eher schon Busoni.

Gewiß, Gozzi selbst hat viel Musik vorgeschrieben. Busoni gibt zu viel und, vielleicht, für ein, für dieses leichte Spiel zu schwere Musik. (Ich beurteile sie hier als Theaterkritiker, nicht als Musiker.) Sie untermalt nicht, sondern überpinselt. Sie stimmt nicht immer nur für ‚Turandot', sondern nimmt zum Teil für sich in Beschlag. Das tut Beethoven im ‚Egmont', tut Mendelssohn im ‚Sommernachtstraum' auch? Aber gerade diese Erinnerung wird Busoni am gefährlichsten. Schließlich ist seine Instrumentation — das sechzigköpfige Orchester hatte mir gleich einen Schreck eingejagt — fast durchweg zu laut. Wenn man sich in der vierten Stunde der Aufführung buchstäblich die Stirn trocknen mußte, weil man vor dieser unerschöpflichen, immer neu andrängenden Fülle der Genüsse Angstzustände bekam, so mag Busoni allerdings mitschuldig sein.

Die Hauptschuld trägt Reinhardt. Sein Plan ist wunderbar. Aber nicht nur sein Plan. Er kann ja auch, was er will. Er baut ein Fabelland mit der nicht genug zu schätzenden Hilfe seines Ernst Stern, der nie geistvoller, nie phantasiereicher, nie farbentrunkener, nie prachtstrotzender war als hier, und der doch immer graziös, immer schwerlos bleibt. Das Auge sieht sich nicht satt. Ein lustiges Gewimmel von buntester Lebendigkeit. Lack, Porzellan und Bambus, Lampions, Vorhänge, Gitterwerk. Zierliche Thrönchen, Türmchen, Fähnchen. Ein Nicken, Trippeln, Wippen, Hüftenwiegen. Emaillegesichter, Puppenfüßchen, Fächer und Frisuren. Zu chinesischen Herrenmenschen kontrastieren japanische Sklaven mit gelberen Gesichtern und zopflosen Köpfen. Die Schaudernisse sind skurril gesänftigt, die Schlagetots von Knütteln Kinderspielzeug. Man köpft zum Spaß. Uns schrecken nicht Samarkands noch andere pappene Häupter, auf Pekings Brücke höchst unblutig aufgesteckt. Dies alles will nichts sein als Farbenrausch. Orgien in mannigfachem Grün, in Lila, Rosa, Gold, in Kobaltblau, Orangegelb und Irisweiß. Fabelhafte Wesen, Drachen, Kraniche und mystisches Geflügel jeder Art, Lilien, Glyzinien und hingehauchte

Blüten fremder Gegenden schlingen sich prunkvoll und kunstvoll, dräuend oder erheiternd, durch schwarze, stumpf-rote und violette Vorhänge, die einer nach dem anderen in die Höhe schweben, wenn im Halbdunkel Eunuchen und Krieger, Schranzen und Prinzen mit Papierlaternen, Schwertern, Schirmen, Sänften und Baldachinen daran vorbeigezogen und -gegeistert sind: eine Phantasmagorie von bezaubernd fremdartigem Geschmack, und die nicht einmal zu lange dauert. Noch hunderterlei. Vasen wachsen sich zu Türmen aus. Hinter Torbogen huschen zu tupfenden Tönen die Palastwächter hin und her. Durchblicke gibts auf Berge und in Gassen, hinauf zu Schlössern und in einen Tempel, wo Chinas Gottheit wie ein Nilpferd thront. Beleuchtungskünste triumphieren. Helligkeit und Dämmerung und Finsternis und ihre Zwischenstufen wechseln. Sterne glitzern über die Giebel und Dächer von Häuschen, die teils im Schlafe liegen, teils durch ihre Fensterchen ein Scheinchen auf die winzigen Straßen senden. Dort und allenthalben ein Gezirpe, ein Geklirre, ein Gefunkel, ein Gegaukel von echt komödischer Unwirklichkeit. Aus alten Märchen winkt es. Köstlich. Der halbierte Serail dreht sich, bis er zum ganzen, großen, säulengetragenen Diwan wird. Vergnügte Kandelaber aus Papier und Stäbchen baumeln vom Plafond. Sublim bestickte Kissen bieten Sitzgelegenheit. Zeremonien werden possenhaft entfeierlicht. Eh es auf Tod und Leben geht, wird Tee getrunken. Des Harems Oberwächter schlägt den Takt dazu. Wenn jetzt so etwas wie die Glöckchenarie des Monostatos erklänge, hätte ein Szenenkünstler, wie er niemals da war, den congenialen Musiker gefunden — ein Szenenkünstler, dem das Buch nur noch ein Anlaß und ein Vorwand ist.

Denn dieses hier ist nicht von Gozzi, nicht von Schiller und nicht von Vollmoeller. Wir kennen — von ‚Sumurûn' und ‚Lysistrata' her — die Weise, wir kennen den Text, wir kennen auch den Verfasser. Er heißt Max Reinhardt und hat ein unbestreitbares Recht, zwischen der Erneuerung großer klassischer Dramen und der Entdeckung zukunftsvoller Dich-

ter der deutschen Gegenwart jezuweilen phantastische Spielereien zu ersinnen, die ganz auf sich und auf ihn gestellt sind. Nur eine Bedingung hat er dabei zu erfüllen: er muß solch einer Spielerei ihren eigenen Stil geben. Sie muß scherzhaft, menuetthaft vorübertänzeln, vorüberschweben, vorüberhuschen und trotzdem fugendicht geschlossen sein. Sie muß es wagen, auf Seele und ähnlichen Ballast zu pfeifen. Ihre Seele muß in den Zehenspitzen sitzen, auf denen sie über die Bühne flitzt. Da sind es denn also die drei entscheidenden Fehler dieses wahrhaft entzückenden Plans einer märchenhaft witzigen Abendunterhaltung: daß Reinhardt noch nicht den letzten Mut gehabt hat, seine Vorlage kurz und klein zu schlagen und nur ein paar passende Enden und Szenen als Material zu verwenden; daß er von den beiden Hauptfiguren, gegen alle Vernunft und alle aesthetischen Gesetze, die eine menschlich, die andere automatenhaft aufgefaßt hat, statt sie, gerade sie auf ein und denselben Stil zu bringen; und daß er schließlich die Aufführung während der Proben hat Fett ansetzen, daß er sie über die Bühne nicht hat springen, sondern schleichen lassen.

Vor ‚Turandot' hätte er wirklich keinen Respekt zu haben brauchen. Er ist doch sonst nicht so. Ein drolliger Widerspruch: dem Aischylos drei Viertel seiner unentbehrlichen Chorlyrik zu streichen, und dem Gozzi keine seiner entbehrlichen Episoden anzutasten, ja diese noch zu vermehren. Bei Schiller, der die Clownerien vernachlässigt hat, wäre es eine Verbesserung und Verstärkung, dem allerersten Auftritt einen rüpelhaften Auftakt voraufzuschicken: für Reinhardts Stegreifkomödie, in deren Verlauf die Harlekine von ihrer Redefreiheit einen so ausschweifenden Gebrauch machen, ist genau dasselbe eine Verzögerung und Verschleppung, also eine Abschwächung. Weiterhin tritt schon bei Gozzi eine dramaturgisch sündhafte Stockung ein. Er hat selber gewußt, wie schwer es sei, aus drei Rätseln zwei volle Akte zu gewinnen; aber wie viel schwerer erst, aus der simpeln Aufgabe des Prinzen Kalaf, zwei Namen zu erraten, noch drei Akte.

Immerhin hat er damit sein Publikum nur „drei Stunden lang" im Theater festhalten wollen. Reinhardt sind jene Schwierigkeiten keineswegs groß genug. Er traut sich fast vier Stunden zu und plustert die letzten drei Akte, die irgendwie zu drei Szenchen zusammengehauen werden müßten, selbständig auf. Diese Maßlosigkeit ist ein altes Laster von ihm. Er sollte doch künftig zu seinen Generalproben ein paar Kenner laden, denen nicht die Teilnahme an den Proben die notwendige Distanz zu seiner Arbeit vermindert hat.

Die hätten ihn auch darauf hingewiesen, wie grundfalsch es ist, die Turandot von der Eysoldt parodistisch und den Kalaf von Moissi ernst nehmen zu lassen. Entweder kümmert man sich als selbstherrlicher Regisseur um die Absicht des ursprünglichen Stücks überhaupt nicht mehr und macht sich über Kalafs Werbung und Turandots Weigerung lustig: dann hätte man die Auffassung der Eysoldt durchsetzen müssen. Selbst dann freilich ... Im Bezirk der Kunst gibt es keine Pflichten der Galanterie. Nach der Karikatur der Penthesilea hätte man die Eysoldt nicht wieder mit einer Rolle bebürden dürfen, die jeden wahrheitsliebenden Kritiker zwingt, einer so außerordentlichen Künstlerin Unfreundlichkeiten ins Gesicht zu sagen, weil es eben nicht das Gesicht dieser Gestalt ist. Aber noch ärger: von der Penthesilea, die für die Eysoldt nicht zu bewältigen war, aber durchaus, mit Anspannung aller Kräfte und Mittel bewältigt werden sollte — davon hat sie einen verzerrten Ton, eine Künstlichkeit und Affektiertheit zurückbehalten, die ihre Turandot auch innerlich zerstört haben. Einer von den vier Clowns mag die Prinzessin „eine hysterische Bachstelze" nennen: sobald wir ihm das von ihr nachsagen, ist die Figur aufs lächerlichste verfehlt. Wenn der Prinz Kalaf schon nicht von ihrer Schönheit berückt sein kann, so müßte er es wenigstens von ihrer Anmut, Beseeltheit und Geistigkeit werden. Früher wären der Eysoldt diese Eigenschaften mühelos erreichbar gewesen. Jetzt piepst sie in einer forciert hohen Stimmlage Turandots Männerfeindschaft wie ein unerzogener, gräulich gezierter Backfisch aus

sich heraus und geht, diese ehemals denkende Schauspielerin, sogar so weit, in einem Monolog wie ein ungewöhnlich blödes Kälbchen zu nöhlen und sich zu haben. Das alles war um so empfindlicher, als die übrigen Akteurs uns die reinste Freude machten.

Moissis Kalaf war ein einziger Glanz: ein exotisch braun angestrichener Prinz mit blitzenden Zähnen, schön, adlig, feurig und blühend jung. Als er zuerst Turandots Medaillonbild, dann sie selbst erblickte, gab er mimische Meisterstücke, wie sie in dieser Vollendung vielleicht immer nur einem romanischen Schauspieler gelingen werden. Man sah hier und überall, daß es ihm ganz ernst um die Durchführung eines Seelenprozesses zu tun war. Sein Kalaf brennt lichterloh, schreit nicht zum Spaß „Tod oder Turandot!", ist völlig an ein tiefes, ungemeines, unentrinnbares Erlebnis hingegeben. Diesen Kalaf vor Augen, hätte Reinhardt im Text entdecken müssen, daß ja auch Turandot nicht unbeteiligt bleibt, daß ihr von Selbstbehauptungsdrang und weibchenhaftem Unterwerfungstrieb genügend heftig zugesetzt wird, und daß sie schließlich selig ist, in diesem Kampf um ein vermeintes freies Menschentum zu unterliegen. Immerhin soll jeder Regisseur sich nach Belieben zu Herrn Moissi oder zu Frau Eysoldt schlagen dürfen. Hier wird eine menschliche Komödie, dort wird ein verwegener Schwank entstehen, und beides kann auf seine Weise wertvoll sein. Aber es bleibt eine Barbarei, des einen wegen auf das andere nicht verzichten zu wollen. Dabei war die Wahl schon darum nicht schwer, weil durch eine seriös gemeinte Turandot das Spiel ein Gewicht bekommen hätte, das ihm jetzt bitter fehlt.

Wo im übrigen ein Stilmischmasch sichtbar wurde, war er beabsichtigt und richtig beabsichtigt. Die Eibenschütz, die, im Gegensatz zu Turandot, dumm scheinen muß, gelangte zu einem beängstigenden Grade von Echtheit. Fräulein Kurz verrenkte sich zu parodistischen Posen, und Herr Kühne lieferte besonders stil-vergnügt einen Bramarbas der ältesten Schule. Pagay half durch seine würdige Erscheinung, Herr

Danegger durch seine sicher reifende Sprechkunst. Diegelmann als Kaiser konnte E. T. A. Hoffmanns Beschreibung einer italienischen Aufführung der ‚Turandot' gelesen haben: so erstaunlich traf er die Mitte zwischen Ernsthaftigkeit und Scherzhaftigkeit, zwischen Schauspiel und Operette, zwischen Sonnenthal-Verwandtschaft und Sonnenthal-Persiflage. Es war wirklich eine rührende Lächerlichkeit um ihn: in seinem furchtsam-zärtlichen Verhältnis zur Tochter, in seinem patriarchalisch-vertrauten und immer wieder vergeblich um Würde bemühten Verhältnis zu Kanzlerchen und Privatsekretär. Er schlug damit die Brücke von den getragenen Teilen des Stücks zu den possenhaften, in denen die vier Harlekine Arnold, Biensfeldt, Tiedtke und Waßmann schwelgerisch und, jeder auf seine Art, unendlich komisch einherwatschelten, wackelten, hüpften, stotterten und falsettierten. Ob im einzelnen der eine hier, der andere dort übertrieb, war, bei der Originalität und Saftigkeit dieser Künstler, vollkommen gleichgültig (soweit sie es nur als Schauspieler, nicht auch als Dichterkompagnons taten).

Aber gar nicht gleichgültig war es, noch einmal, wie sehr Reinhardt im ganzen übertrieben hatte. Diese Übertreibungen sind so gefährlich. Sie geben mir Zeit, mich zu langweilen, und die Langeweile gibt mir die Möglichkeit, über diese Richtung von Reinhardts Tätigkeit nachzudenken. Was will er? Er will Drama, Schauspielkunst, Malerei und Musik zu einer höheren Einheit, zu einem neuen Gesamtkunstwerk verbinden. Schön und gut. Aber ich bin auch ein Gesamtkunstwerk. Ich habe nicht nur die Augen, denen Reinhardt eine Weide liefert, sondern ich habe auch eine Art Herz und sozusagen ein Gehirn, die hier leer ausgehen. Darum wäre Reinhardts ‚Turandot' als hurtiges Intermezzo ein erlesenes kleines Kunstwerk geworden. Durch den ungeheueren Aufwand hat es gelitten. Es ist, als würde ein einfacher Ländler von drei Wagnerorchestern auf einmal gespielt. Zu dieser Instrumentierung gehört ein anderer Inhalt, ein anderes Stück, ein anderer Dichter. Der maßlose Reinhardt hat die Wahl:

entweder doch allmählich maßhalten zu lernen oder für seine verschwenderischen Kräfte andere Gegenstände als solch eine ,Turandot' zu suchen. Ich empfehle ihm immer wieder: Wallenstein, Tasso, Egmont, Emilia Galotti, Julius Caesar, Macbeth, den Sturm, Heinrich den Vierten, Richard den Zweiten und den Dritten. Wo nichts ist, hat schließlich selbst Reinhardt sein Recht nur dann nicht verloren, wenn er aus diesem Nichts nicht allzuviel machen will.

PAUL APEL

Das ist ein wohlschmeckender Autor. Auch über ihn muß man die Hand halten, wie man sie über Korfiz Holm halten mußte. Denn hier kommt ein erfreulicher Schlag auf: Humoristen eines nicht großen, aber ebensowenig zu kleinen Formats, die ohne ranziges Seelenschmalz und ohne das Gegrinse eines feuilletonistischen Esprits auf einfache und reinliche Weise zu unterhalten suchen und zu unterhalten verstehen. Die Blumenthal und Kadelburg haben vorläufig keine rechten Erben. Wäre es da nicht nett, wenn die nächste Generation der deutschen Bourgeoisie ihre Abende bei wertvolleren Spaßmachern zubringen könnte als die Eltern und Kinder der letzten Jahrzehnte? Würde davon mit der Zeit nicht irgend etwas auch in die Tage, in den Ton, in die Lebensführung dieser Bourgeoisie übergehen? In Schnitzlers wundervollem ,Weiten Land' fällt einer Frau auf, wie sehr sich seit ihrer Jugend die Welt verändert hat, wie viel leichtfertiger der Nachwuchs in seiner Lebensauffassung geworden ist. Das gilt für Oesterreich. Nicht auch für Deutschland? Es ist keine Überschätzung, für diese Entwicklung die Wirksamkeit unserer Literatur- und Bühnen-Amüseure von Lindau bis zu Julius Freund mitverantwortlich zu machen. Wer eine Sittengeschichte der jüngsten Vergangenheit mit den Gründerjahren anfinge, müßte diesen Zusammenhängen mit besonderer Aufmerksamkeit nachgehen.

In einem solchen Kapitel wäre also Paul Apel schon

wieder als Lichtblick und Hoffnungsstrahl zu bezeichnen. Ich sehe seinen Erstling noch vor mir, der vor vierthalb Jahren im Hebbeltheater uns allen Freude bereitete. Der Schauspieler Richard Leopold war da ein lächerlich rührender Kandidat der Philosophie, der mitsamt einem noch jüngeren Kollegen von der musikalischen Fakultät drei Akte lang ein „reines Weib" anbetete und durch keine Enttäuschung von der Lüderlichkeit der Dame zu überzeugen war. Diesem Kontrastzustand der Verblendung hatte Apel alle Komik abgewonnen. Sie wurde zum Humor durch die Innigkeit und Unberührtheit der zwei großen Kinder und durch die Zärtlichkeit, mit der ihr Schöpfer sie umhegte. Er wußte, daß Peters und Hänschens Schlemihltum sich mit der mitleidslosen Realität des Daseins und der Gemeinheit der Mitmenschen niemals abfinden würde. Aber wenn er sie dieser Gemeinheit immer wieder gegenüberstellte, in einer einzigen, nur notdürftig variierten Situation, so war es fast, als wünschte er sich im stillen, sie dadurch doch für diesen harten Lebenskampf zu stählen. Es zeugte von der Stärke seiner Empfindung und von der Lebendigkeit seiner Anschauung, daß uns die ewige Wiederholung der einen einzigen Situation nicht im geringsten langweilte. Durch den berlinischen Dialekt, eine entschlossene Milieuschilderung und einen handfesten Witz wurde sie immer wieder höchst lebhaft und ergötzlich aufgemuntert. Der Knabe Peter bekräftigte uns an einer Stelle sein Philosophentum, indem er Kant zitierte. Kant hat ein ander Mal den Schlaf, die Hoffnung und das Lachen die Wohltaten des Lebens genannt. Der Autor der Komödie ‚Liebe' machte uns oft und herzlich lachen und durfte darum schon damals zu denen gezählt werden, die im kleinen der Menschheit Wohltaten erweisen.

‚Hans Sonnenstößers Höllenfahrt', das ‚heitere Traumspiel', wird Abel sein Anrecht auf diesen Titel nicht schmälern. Ein wirklich lobenswert lustiges Volksstück, dessen erzieherische Tendenz aus Grillparzers ‚Traum ein Leben' vertraut ist. Der Dichter Apel schickt einem anderen, jungen und un-

bemittelten Dichter, dessen Seelenheil ihm, in selten anzutreffender Kollegialität, am Herzen liegt, einen schweren Traum, zeigt ihm darin, wie grauenvoll die geplante Ehe mit einer reichen Spießbürgerpute ausfallen würde, und reinigt dadurch Herrn Hans Sonnenstößer so gründlich von seinem schlechten und gefährlichen Gelüst, daß dieser sich mit dem ersten Blick aus wachen Augen einer armen, aber sauber gekleideten Else zuwendet. Zwei Szenen, die Anlaß und Folge des Traumes schildern, umrahmen die drei Szenen des Traumes selbst. Apel ist ein ordentlicher Mensch: er läßt seinen Hans nicht nur ausschließlich von Dingen träumen, die irgendwie in der ersten Szene vorkommen, sondern er läßt auch keinen Vorfall, keine Person, keine Wendung dieser ersten Szene für den Traum ungenutzt. Weil Sonnenstößer sich mit dem holden Leichtsinn und dem ganzen Mut seiner Jugend danach sehnt, endlich einmal den ‚Ring des Nibelungen‘ zu hören, klingelt es in seiner ehelichen Traumwohnung nach Wagnerschen Motiven. Das ist nur ein Beispiel. Dieses System wird streng durchgeführt. So restlos arbeitet wohl kein Traum die Wirklichkeit auf. Aber Apel hat eben Bühnenkenntnis genug, um zu allererst Klarheit und Übersichtlichkeit anzustreben, Auch wo er die Unlogik des Traumes gibt, ist er von musterhafter Logik. Er verliert in allem blitzschnellen Hin und Her niemals den Faden, trotzdem gerade das ja zur Glaubhaftigkeit des Traumes beitragen würde. Die Hauptsache für uns ist, daß er durch seine sorgfältige Disposition nicht gehindert wird, von dem dankbaren Thema eine Fülle von Schrullen und Bizarrerien in sich entfesseln zu lassen. Aus Fetzen der Wirklichkeit macht der Traum Fratzen, die ins Reich einer künstlerischen Phantasie langen. Tante Pauline etwa, die den Schreckensgehalt des ganzen Familienlebens mühelos in sich allein vereinigt, schwillt immer entsetzlicher an, bis sie der verkörperte Albdruck wird. Apel geht der Atem nicht aus. Er findet hier und anderswo Steigerungen, die das Theaterglück des Stückes machen werden. Uns wieder besticht am meisten, wie sich in den drei Traumszenen Hans

Sonnenstößers Gestalt abrundet. Er ist und wird keineswegs kompliziert, dieser deutsche Dichter. Aber was an und in ihm ist, das reißt Apel schließlich ebenso sinnfällig wie launig zusammen. Wenn Sonnenstößer, der sich von seiner kleinen Spießerin nicht anders als durch ihre Ermordung befreien konnte, in der spukhaft verdüsterten Gerichtsverhandlung unter der Stehlampe sitzt, rauchend und lachend, den Papagei auf der Schulter, ein bißchen neugierig auf das Urteil und dabei doch seelenruhig seine Eindrücke von dieser grotesken Begebenheit niederschreibend: so ist das wie von einem Jean Paul, der in der Zeit Thomas Theodor Heines gelebt hätte. Nach dieser Szene wäre von Paul Apel auch einmal ein Wurf zu erwarten und zu verlangen, der seine charmanten Unterhaltungsstücke nachträglich im Wert erheblich sinken lassen würde. Vorläufig aber haben wir alle Ursache, ihm für beide dankbar zu sein.

Das Neue Schauspielhaus hat sich um das Traumspiel mannigfach verdient gemacht. In erster Linie hat es ihm den Musikhumoristen Friedrich Bermann geliefert, dessen Orchester die Ehe von Künstlertum und Biederwelt durch eine Verquickung von Wagner und Victor Hollaender aufs vergnüglichste illustriert. Der Regisseur hatte die Stimmung der zweiten und dritten Traumszene so vollständig getroffen, daß man nicht versteht, warum er in der ersten Szene die Traumhaftigkeit der Vorgänge nicht wenigstens angedeutet hat. Auf der Seite der Pfahlbürger exzellierte Herr Paschen als ein rüder Familiensohn und namentlich Frau Valetti, die immer zügellos übertreibt, hier aber gerade durch die äußerste Drastik eine Tante wurde, wie sie in keinem Familienbuch und deshalb eben in Apels Traumbuch steht. Als Sonnenstößers Freund vom Theater schritt Herr Ziegel umgürtet mit der ganzen Würde eines Oberregisseurs durch das Stück. Zu der armen Else dagegen paßte der Hauch von Getragenheit, den Erika von Wagner entweder der Figur gab oder an sich hat, viel weniger gut. Immerhin hätte ein schönheitsdurstiges Auge wie Hans Sonnenstößers sie schon vor dem

Traum allen anderen Frauenzimmern vorziehen müssen. Herr Salfner war, nach manchen Fehlschlägen, hier wieder einmal der liebenswürdig herzliche Naturbursch, als der er uns so sympathisch geworden ist. Salfner und Sonnenstößer sind Brüder; aber Sonnenstößer ist geistiger. Auch Sonnenstößer und Apel sind Brüder; aber Apel ist erst recht geistiger. Es wäre schade, wenn seine Geistigkeit für den Philister so beschämend fühlbar würde, daß dieses geschmackvolle und innerlich fröhliche Stück nicht zu den hundert Aufführungen käme, die ihm zu wünschen sind.

SCHAUSPIELERIN

Das ist ein schlechtes, zum größten Teil ungekonntes Stück. Trotzdem erregt es. Von der Bühne herab und erst recht aus dem Buch heraus hat mich wenigstens ein Hauch getroffen, den ich bei viel wegsichereren Versuchen nicht verspürt habe, und den ich schwerlich für jedes unanfechtbar runde Drama hergeben würde. Was ist es? Man verdächtigt sich zunächst selber, daß man die tiefe Dankbarkeit für den alten Romandichter Heinrich Mann ein bißchen auch auf den jungen Dramatiker ausdehne. Aber der Fall ist verwickelter. Möglich, daß man sein Herz, daß man sogar sein artistisches Interesse den Krämpfen und Kämpfen entziehen kann, die sich in und unter den Figuren der Komödie oder Tragödie abspielen; unmöglich, ohne Anteil auf einen Dichter zu blicken, dem die saftige Ernte seines Feldes nicht mehr genügt, weil sie ihm zu leicht zuwächst, und der auszieht, einen neuen, steinigen Boden zu erobern, zu entsteinen, anzubauen, ertragreich zu machen. Muß man ihn nicht ermutigen? Es ist gerade bei dieser Gelegenheit zu billig, den Schöpfer des ‚Professor Unrat' andächtig zu verehren. Seien wir lieber gelinde und streichelnd gegen den dramatischen Anfänger. ‚Schauspielerin' hat ganz den Duft der Unreife, den kargen Reiz einer Übergangsform: nicht mehr Knospe und noch nicht Blüte, geschweige denn Frucht. Ein

embryonales Zwittergewächs von einer schwermütigen Blässe und einem schwachen, halb bitteren, halb süßen Geschmack. Kosten wir dankbar auch ihn aus und lassen wir Heinrich Mann nicht einmal das entgelten, daß er weit weniger bescheiden ist als wir und mit seinem ersten größeren Drama gleich eine neue Gattung Dramatik heraufgeführt zu haben glaubt.

Was wäre das für eine Gattung? Mann sagt, daß es jetzt nötig, obzwar nicht eben bequem sei, die vorgeschrittenen Seelen dieser Zeit dramatisch zu gestalten: ihren schwankenden Willen, ihre Doppelrassigkeit, die Klarsichtigkeit ihres Gefühls. Ja, was um Himmels willen hat Ibsen in seinem ziemlich ‚zielbewußten' Leben anderes getan? Was tut Schnitzler seit zwanzig Jahren anderes? Daß aber dem zeitlichen Abstand zwischen diesen beiden und Heinrich Mann nicht eine fortschreitende Komplizierung der menschlichen Seele entspricht, ist nebenbei vielleicht auch daraus zu schließen, daß es bei Kleist und Hebbel psychische Verkettungen, Windungen, Zwischenstufen und Lichtbrechungen gibt, gegen die alle späteren Subjekte und Objekte einer dramatischen Analyse grob anmuten. Nein, Manns Absicht ist wahrhaftig alt. Immerhin könnten seine Mittel neu sein. Dazu gesteht er, daß er seine neue innere Welt (von der wir also wissen, daß sie längst entdeckt ist) durch starke alte Situationen sichtbar machen wolle. Aber wieder muß man ihn darüber belehren, daß nicht er dieses Mittel gefunden hat. Bei Ibsen scheint die sogenannte Handlung nicht selten einem Kolportageroman entnommen, und Schnitzler hat im ‚Ruf des Lebens' wie im ‚Weiten Land' plump theatralische Zusammenstöße mit solcher Ungeniertheit verwendet, daß er von den Goldmanns mit Sudermann verwechselt worden ist. Darüber ist selbstverständlich nicht zu reden. Hier ist im Augenblick auch nur wichtig, wodurch sich Heinrich Mann, der im Zuge der Ibsen und Schnitzler steht, von ihnen unterscheidet, unterscheiden muß, da er ja ihre Wirkung nicht entfernt erreicht.

Der Unterschied ist der, daß sie den Sardou, den sie irgendwie gebrauchten, zu verhüllen verstanden, und daß er das noch nicht versteht. Bei ihm sieht sich das Mittel zum Zweck wie Selbstzweck an, oder richtiger: es hört sich so an. Denn wenn bei Schnitzler Leidenschaften gekeucht, geflüstert, zwischen den Zähnen hervorgepreßt werden; wenn Gift herumgereicht, ein Dolch gezückt und ein Revolver ge- und entladen wird; wenn der Liebhaber hinter einem Vorhang hervor und der Gatte durchs Fenster springt: dann ist freilich die Geste genau so von Sardou wie bei Mann. Darin hat dieser Recht. Aber — aber die Rede ist von Schnitzler! Bei Mann ist auch die Rede häufig von Sardou (und manchmal sogar von Sudermann). Ich meine nicht etwa, daß die Schauspieler, die im Stück vorkommen, zögern sollten, in die geschwollene Sprache ihres Metiers zu verfallen: da es das Thema des Stückes verlangt, daß ihre Gefühle sich immer wieder übersteigern, so ist dieser gekräuselte Ausdruck ihr natürlicher Ausdruck. Aber gegen den Komödianten soll der Bürger in jeder Hinsicht kontrastiert werden, und in dieser Schicht ist es allerdings nicht möglich, daß der Geliebte die Geliebte „Unglückliche!" und den Nebenbuhler „Unglücklicher!" anredet. Von solchen Wendungen, die leider meistens länger geraten sind, ist der Dialog voll. Dazwischen stehen Sätze, so blitzend prägnant, daß sie jedem Roman von Heinrich Mann zur Zierde gereichen würden. Einem Roman! Sie fassen mit unübertrefflicher Schärfe weite psychologische Entwicklungen zusammen, von denen gewöhnlich nur gerade der nichts weiß, in dem sie sich vollzogen haben. Aber selbst wenn Menschen über die Klarsichtigkeit des Gefühls verfügen, die dieser freigebige Dichter ihnen verleiht, selbst dann ist es selten, daß sie ihr Gefühl so schrankenlos aussprechen, und nahezu undenkbar, daß sie es so druckreif aussprechen. Das müßte denn der Stil des ganzen Werkes sein! Zum Glück führt mindestens ein Drittel die einfache Sprache des Lebens, die zugleich die Sprache des Dramas ist, und daraus geht für mich hervor, daß Mann sie durchweg angestrebt hat.

Vorläufig also ist er noch rechts in die Theatralik, links in die Romanhaftigkeit geglitten. Davon hätte von Haus aus nicht viel Aufhebens gemacht zu werden brauchen. Ein Dichter dieses Ranges dürfte selbst für eine Arbeit seines eigentlichen Gebiets verlangen, daß man sich weniger mit ihren hoffnungslosen als mit ihren hoffnungsvollen Partien befaßt. Aber der Wahn von der neuen Gattung mußte ein für alle Mal zerstört werden. Erst jetzt wird zu sagen sein, was Heinrich Mann mit diesem Produkt einer alten Gattung gewollt hat.

Nicht mehr und nicht weniger, als zu zeigen: wie die Halbheit der Geringen alle Großen zur Lüge um ihrer höchsten Wahrheit willen herabzwingt, wie in dieser Welt tapfere Seelen die Wahrheit ihrer Persönlichkeit mit Lügen ihrer Lippen erkaufen müssen. Die siegreiche Schauspielerin Leonie Hallmann steht gegen die Durchschnittsmenschheit, die ihr Glanz und ihre Entrücktheit lockt, und bei der wieder sie Frieden, Wärme und Sicherheit zu finden hofft. Aber diese Sphären sind unvereinbar. Das wird mit schmerzhaftester Folgerichtigkeit dargetan. Da es Leonies Beruf ist, mit Gefühlen zu spielen, die sie nicht hat, so werden ihr im entscheidenden Moment die Gefühle nicht geglaubt, die sie hat, oder gar nur dann geglaubt, wenn sie auch diese spielt. Daran geht sie zugrunde, vielfach zerspalten, wie sie sich empfindet. Sie wird hin- und hergerissen zwischen Harry Seiler und Robert Fork, zwischen ihrem Menschentum und ihrem Künstlertum, zwischen Selbstbewunderung und Selbstverachtung und noch zwischen der Wollust und der Qual ihrer Zerspaltenheit. Sie braucht beide Männer um ihrer Gegensätzlichkeit willen: sie braucht Harrys Feinheit und Roberts Brutalität; sie braucht Reinheit und Lasterhaftigkeit, anbetendes Sklaventum und befehlendes Herrentum; sie braucht den Typus, auf den sie ‚fliegt', und den Typus, der erst lange um sie werben muß; sie braucht lodernde Flammen und ein stilles Herdfeuer. Sie belügt keinen, und nicht einmal sich selbst, wenn sie fast mit den gleichen Worten jedem von beiden gesteht, daß sie im ganzen Leben niemand

weiter als ihn geliebt habe. Aber sie ermattet sich zwischen beiden zu Tode, weil der grenzenlosen Aufrichtigkeit des Künstlers nicht das Vertrauen der Bürger zu dieser Aufrichtigkeit entspricht. Sie entgleiten und schwanken. Sie sind entweder zu weich oder zu kalt. Sie wissen nicht, daß problematisch organisierte Menschen, wie diese Leonie, nur die Umwege zum Ziel führen. Sie selber gehen den kurzen und geraden Weg von Impulsen zu Worten und von Worten zu Taten, und gehen irre, weil die Impulse schwach, die Worte zahm und die Taten klein sind. Es ist eine fast zu grelle Ironie, die Heinrich Mann zum Schluß gegen die Bürger kehrt, wenn er Robert Forks Frau es der toten Leonie zum Vorwurf machen läßt: nur sich gekannt, nur gespielt, sich sogar ihren Tod gespielt und nicht daran gedacht zu haben, daß sie, Herr und Frau Fork und Herr Harry Seiler, „fühlende Menschen" sind. Es ist eine überdeutliche Erklärung der dichterischen Absichten, die obendrein zu spät kommt. Der Dramatiker Heinrich Mann hat eben vorläufig noch zu selten die Fähigkeit, die unberechenbaren Plötzlichkeiten temperamentvoll handelnder Menschen anders als durch Knalleffekte, die jäh aufflutenden Stimmungen differenzierter Seelen anders als durch direkte Formulierungen auszudrücken. Die Personen eines guten Dramas haben Selbstverrat zu treiben und nicht vom Autor verraten zu werden. Daß der Verfasser der ‚Schauspielerin', an Handwerkszeug und Arbeitsmethode des Epikers gewöhnt, nicht durchweg kann, was er soll, scheint mir entschuldbar. Es ist ja viel, daß ers doch schon zu einem Drittel kann.

Das Theater in der Königgrätzerstraße hat sich mit der Tatsache der Aufführung ein größeres Verdienst erworben als mit der Art der Aufführung. Es schmälert von vornherein den Kredit eines Stückes, wenn man es am Montag und für eine einzige Sondervorstellung ansetzt, und es erhöht nicht die Verständlichkeit eines ausgesprochen geistigen Werkes, wenn man einzelne Rollen lieblos oder geradezu sinnwidrig besetzt. Auch ein unbegabterer Regisseur als Herr Bernauer

würde sich einen Kommerzienrat, eine Rivalin der gefeierten Leonie Hallmann und gar einen Dämoniker anders vorstellen, als sie uns hier gezeigt wurden. Wie viel mehr hätte für die äußere Irrwischhaftigkeit der Komödiantenpartei, für die äußere Solidität der Bürgerpartei geschehen können! Manchmal legt Heinrich Mann die Nerven seiner Menschen bloß, als ob er sie auf dem Seziertisch hätte. Dann fröstelt es uns. In diesen Fällen hätte jeder Darsteller seine Rolle besonders eindringlich, besonders drastisch ‚verkörpern' müssen. Was der Dichter gewollt hat, wurde ganz greifbar nur in dem leis philisterhaften Harry Seiler des Herrn Lindner und in der wundervoll zerquälten, kultiviert-hysterischen und auch wieder einfach rührenden Leonie der Frau Durieux.

NATHAN DER WEISE

Lessing hat es zwar nur vom Schauspieler ausdrücklich verlangt, daß er für den Dichter denken solle, wo diesem etwas Menschliches passiert sei. Aber es ist ja selbstverständlich, daß das auch, daß es zu allererst für den Regisseur gilt. Wofür ein denkender Regisseur bei ‚Nathan dem Weisen' zu sorgen hat, liegt klar auf der Hand. Das ist ein Mittelding zwischen Oper und Abhandlung. Zu allzu gutartig arrangierten Vorgängen wird eine Wortmusik gemacht, die ein bißchen holpert und trotzdem zur unbestochenen Nächstenliebe genau so unwiderstehlich aufreizt wie die Marseillaise zur Revolution. Ohne Zweifel: hier ist „Charakter und Geist und der edelsten Menschheit Bild". Aber ist das wirklich „alles"? Fehlt es den Personen oder doch einigen nicht an Körper? Nicht an Blut? Ist also das Bild nicht vielleicht bloß gezeichnet, statt gemalt? Wenn Hollaender die abstrakte, die lehrhafte Natur des Gedichts möglichst getreu treffen wollte, so ist gegen seine Inszenierung wenig zu sagen. Nur: daß es dann mit einer Vorlesung auch getan wäre. Sobald man überhaupt Dekorationen anfertigen läßt und Schauspieler zusammentrommelt, sollte etwas mehr erstrebt und er-

zielt werden. Hier riecht es nach Kalk. Der reiche Nathan, der ja wohl in Jerusalem seßhaft sein wird, hat kaum eine so uneingewohnte ärmliche Diele; und Saladin, mag er sich sein Schloß auch erst eben erobert haben, hat sicherlich von jeher Luxusbedürfnis genug gehabt, um sich gleich ein paar Teppiche an die kahlen Wände seines allzu engen Zimmers zu hängen. In dieser Unbehaglichkeit müßte es der Atmosphäre von „heiterer Naivität", die uns der red- und schreibselige Regisseur als Grundmotiv der Darstellung zugesichert hat, unter allen Umständen schwer fallen, zu entstehen und sich mitzuteilen. Hier soll sie herbeigezwungen werden und wird gerade dadurch weggescheucht. Nur von außen her sind allerlei humoristische Lichterchen aufgesetzt. Das steht nicht im gemessenen Abstand von Deklamatoren bei einander, sondern rückt familiär und liebevoll zusammen und betont diese Neuerung nachdrücklich. Das hockt sich mit untereinandergeschlagenen Beinen hin und macht dazu verschmitzte Gesichter. Das schickt sich an, Kindertänze aufzuführen und auf die Palmen zu klettern. Das gestikuliert und tollt umher und zerreißt sich und erreicht, daß wir langsam schwermütig werden. Hätte Hollaender jemals eine gute Aufführung dieses Stückes gesehen, so würde er sich zwar nicht einbilden, daß er jenen Ton von heiterer Naivität „gegen die Tradition" angeschlagen habe; wohl aber würde er wissen, wie dieser Ton auf der Bühne zum Klingen zu bringen ist. Es ist nur nötig, daß neun herzhafte Schauspieler halbwegs das Maß für Lessings Figuren und dazu die Fähigkeit haben, seinen ziemlich unsterblichen Text gläubig zu durchfühlen und kraftvoll, schön und menschlich zu sprechen. Nur . . .

Familie Saladin ist ganz unmöglich. Man dürfte nicht daran erinnern, mit welcher inneren Anmut früher Maximilian Ludwig und die Poppe die Geschwister und ihr freundschaftliches Verhältnis dargestellt haben, wenn Hollaender für diese Rollen nicht die Herren Moissi und Winterstein, die Damen Dietrich und Heims zur Auswahl gehabt hätte. Was ist ein Saladin, der nicht eine selbstverständliche Über-

legenheit über den Tempelherrn hat? Eine Sittah, deren Altjüngferlichkeit nicht durch Esprit gemildert ist? Leider sind das erst zwei von den sechs Gestalten, die ausfallen. Der Patriarch ist für uns belustigend, für Nathan beunruhigend: Herr Tiedtke aber, ein sonst so zuverlässiger Charakteristiker, wirkt weder gefährlich noch komisch. Auch auf die Dame Daja, über die jeder von uns schon herzlich gelacht hat, müssen wir verzichten: Frau Kupfer macht sie mit einem nichtssagenden Dauergrinsen ab. Die volkstümlichsten Typen sind plötzlich lederne Gesellen geworden — woher um Himmels willen soll die heitere Naivität da kommen? Zierig und dalbrig ist Camilla Eibenschütz darum bemüht. Zum Schluß wird endlich der ersehnte Eindruck — heiterer? der heitersten Naivität erzielt. Recha heißt plötzlich — wie? Blanda von Filneck. Wir alle glaubten: Kiewe Cohnreich. Man kann sich denken, wie vortrefflich Bruder Kayßler zu der Schwester paßt. An sich betrachtet, ist Herr Kayßler nahezu ein idealer Tempelherr. Zwar hat er nicht einen orientalischen Vater und eine deutsche Mutter, sondern ein kerndeutsches Elternpaar gehabt; zwar ist seiner Zärtlichkeit zu Recha eine Dosis Süßlichkeit beigemischt (durch die sich dieser Schauspieler gewöhnlich davor schützt, gar zu barsch zu werden); zwar weiß man nicht, woraufhin Nathan behauptet, daß Wolf sich so die Brauen mit der Hand gestrichen habe, da er den Tempelherrn ja nur in unserer Gegenwart gesprochen und dieser sich kein einziges Mal die Brauen mit der Hand gestrichen hat. Aber im Grunde erhöht es noch das Verdienst des Herrn Kayßler, daß er sich so ehrwürdiger Charakterisierungsmittel entschlagen und seinem Ritter trotzdem die leibhaftigste Realität geben kann. Er hat die rauhe Tugend und den guten trotzigen Blick, er ist der plumpe Schwabe und der deutsche Bär. An diesem Theaterabend ist eine größere Freude als die: Herrn Kayßler poltern, lachen und einherstampfen zu hören, höchstens die: ihn das alles neben Pagays Klosterbruder tun zu sehen. Wir kennen diese tröstliche Menschenoffenbarung seit Jahren; aber sie ist nicht schwächer geworden.

Dabei fehlt dem alten Pagay bekanntlich das wichtigste schauspielerische Mittel: das Organ. Mit seiner bis zur Tonlosigkeit eingerosteten Stimme muß er die Worte aus einer hohlen Brust heraus mehr stoßen als sprechen. Wie er trotzdem moduliert und schattiert, weil die lebhaften Äuglein mit der behenden Mannigfaltigkeit des Ausdrucks das Manko ersetzen: das ist nur erstaunlich; wie aber diese Äuglein dem treuen Gesichte einen Zug frommer Milde aufprägen: das ist wunderschön. Von Kayßler und Pagay und gar von ihnen gemeinsam wurde das programmatisch verkündete Ziel der Aufführung mühelos erreicht. Wenn also die Schauspieler ihre Natur nicht ohne weiteres daraufzutreibt, so wirds kein noch so witziger Regisseur erjagen. Auf seine neue Auffassung des Derwisch hat sich Hollaender wahrscheinlich viel zugute getan. Wegener unterschied den Derwisch von allen früheren Derwischen, nur leider auch von allen seinen früheren Gestaltungen. Er hätte, so wie er ist, ein herrlicher Derwisch sein müssen — erdig, sonnig, stürmisch: er war ein entsetzlicher — clownhaft, gewaltsam, eunuchisch. Besonders sein Falsett ging auf die Nerven. Gab es bei den Proben kein einziges musikalisches Ohr, das empfand, wie nötig es gewesen wäre, gegen Bassermanns ungleichmäßiges Organ ein schweres, volles, ausladendes Organ, wie eben Wegeners, zu setzen, und wie sinnlos es ist, diesem Organ ohne jede Not grelle, spitze, quiekende Fisteltöne abzuzwingen? Mag sein, daß man im Deutschen Theater gar nicht merken würde, was einem in den Kammerspielen ganze Szenen verdirbt.

Auch Bassermann schien bald durch den Raum, bald durch die Trockenheit und Glanzlosigkeit der meisten Partner beengt zu sein. Er tastete, traute sich manchmal nicht recht aus sich heraus und wurde kaum mehr als ein halber Nathan. Vornehmlich darum, weil er für sein Teil die konfessionellen Verschiebungen der Aufführung mitmachte. Er hieß gar nicht Nathan, sondern etwa Friedrich Christian Wilhelm. Für mich wenigstens gewann der Mann keine Existenz. Er war nie mit Kamelen durch die Wüste gezogen, hatte nie kostbare

Stoffe eingekauft und wurde zu Saladin wirklich nur gerufen, um eine Parabel musterhaft zu zergliedern und machtvoll zu steigern. Seine Hände waren rein von Geld. Es ist ein Dilemma. „So ganz Stockjude sein zu wollen, geht schon nicht"; denn Nathan ist Freigeist und Kosmopolit. Es ist der Fall der meisten jüdischen Darsteller, die selten imstande sind, sich über ihre Nationalität emporzuschwingen. „Doch ganz und gar kein Jude, geht noch minder." Das ist Bassermanns Fall, dessen schauspielerische Meisterschaft ich an vielen Stellen bewundere, dem die Liebenswürdigkeit aus den Augen strahlt, der die Noblesse eines Grandseigneurs hat und die Gutmütigkeit, vielleicht die Güte selber ist. Aber ich werde nicht warm. Was mir fehlt, sind die Merkzeichen, die Blutkörperchen, die Imponderabilien, die Nerven und die Striemen meines Stammes. Es ist ein Nathan für Christen. Hollaender hat sich begeistert zu ihm bekannt.

DER ROSENKAVALIER

Jetzt haben auch wir ihn und können froh und dankbar sein. Das Entzücken, in dem man aus der dresdener Generalprobe lief, hat sich zum zweiten Mal eingestellt. Das spricht für das Werk, das nicht auf den Reiz der Überraschung angewiesen ist; aber es spricht nicht minder für die berliner Aufführung, die selbst die mürrischsten Gesellen unter den Musikkritikern zu Straußens Oper bekehrt hat und mir zum ersten Mal einen Lobgesang auf den Grafen Hülsen entlocken wird. Es war ein Sieg, dem sogar die letzte Bestätigung nicht fehlt: der Geifer Oscar Blumenthals, der auf die Welt gekommen ist, um Kunstwerke als solche kenntlich zu machen. Das Leben ist ein Labyrinth, der Künste sind viele und ihre Erzeugnisse bunt und trügerisch. Man wüßte nicht, wie man sich zurechtfinden, wie man Kunst und Kitsch unterscheiden sollte, wenn eben nicht der Dichter des ‚Weißen Rößls' wäre. Wo er hinschimpft: da kniet nieder und betet an.

Im Anfang war das Wort. Hofmannsthal hat als freiwillig

dienender Künstler und nicht als beauftragter Librettist eine ‚Komödie für Musik' geschrieben. Stil und Ton, Inhalt und Kolorit stellen diese Komödie ungefähr zwischen den ‚Abenteurer und die Sängerin' und ‚Cristinas Heimreise', deren Bedeutung sie gar nicht erreichen will. Der Zusatz: ‚für Musik' kündigt schon an, daß auf die Würden einer selbständigen Dichtung verzichtet wird. Diese Entsagungsfähigkeit, von der nicht gut anzunehmen ist, daß Impotenz sie erzwungen hat, sollte Nachahmung finden. Unsere Opernliteratur könnte aufblühen. Es fehlt uns nicht an begabten Opernkomponisten: es fehlt diesen an ebenbürtigen literarischen Helfern. Schillings etwa ist noch immer an seinen Büchern gescheitert. Hofmannsthal also hat sich stark genug gefühlt, den Bannfluch Stefan Georges und der Kleinsten von den Seinen zu ertragen, die Straußens Genossen des Hochverrats zeihen. Wie töricht! Es gibt kein künstlerisches Genre, das einen Mann erniedrigt; es gibt nur Männer, die ... Hofmannsthal war ein schlechter Kunsttheoretiker, als er Strauß erlaubte, seine atmende und gradgewachsene ‚Elektra' lange nach der Entstehung mit Haut und Haaren zu vertonen; aber er war kein schlechter Künstler, als er für Strauß den ‚Rosenkavalier' verfaßte.

Das Wien Maria Theresias wird lebendig. Die Alltagssprache der Zeit ist mit allen Finessen nachgebildet, und diese teils zu altertümelnd, teils zu prosaisch klingende Sprache hat Hofmannsthal dadurch komponierbar gemacht, daß er sie in freie Rhythmen gegliedert hat. Der Charakter der Zeit ist nicht schlechter getroffen. Wie im Rokoko immer der Zartheit die Derbheit, dem Seufzer die Zote, dem Nymphlein der Faun nah benachbart ist, so stehen auch in diesem wienerischen Rokoko grobe Elemente neben den feinsten, drastische neben den innigsten, und was heiter aussieht, ist eigentlich traurig und umgekehrt. Hier ist wahre Tragikomödie. Dieses gehetzte und hetzende Treiben, dieses Durcheinander von keimenden Gefühlen und Resignationsstimmungen, von wildem Zorn und derbem Gelächter, von Leichtsinn und

Schwerblütigkeit, von Habgier und Liebe, von abgezirkeltem Zeremoniell und lasterhafter Zügellosigkeit, von beruhigtem Alter und unschuldiger Jugend und lüsternem Alter und Treibhausjugend, dieses Getümmel von Intriganten und Tenören, von Aristokratie und Gesinde, diese Abwechslung von geräuschvollen Empfängen und intimen Zärtlichkeiten und wieder von jauchzender Lust und wühlendem Schmerz und lächelnder oder elegischer Lösung des Schmerzes: das ist ein Abbild des Lebens, das ist, wie Hofmannsthal es früher einmal genannt hat, das kleine Welttheater. Das alles ist mit einer Maëstria gemacht, die man als Kenner artistischer Absichten und Wirkungen bestaunen würde, wenn man nicht als einfacher Mitmensch so ergriffen wäre. Ich werde nicht von der Musik sprechen; aber was ich hier zum Ruhm des Werkes sage, gilt erst, nachdem Hofmannsthals ungewöhnlich geglückte Vorarbeit von Richard Strauß volles Leben, Reichtum, Duft und Seele empfangen hat.

Die sogenannte Handlung? Der Rosenkavalier ist der siebzehnjährige Graf Oktavian Rofrano, der dem Fräulein Sophie von Faninal die silberne Werbe- und Verlobungsrose des alternden Barons Ochs von Lerchenau überbringen soll. Es gibt zwischen diesen beiden jungen Menschen Liebe auf den ersten Blick, die glücklich endet, weil Rofrano die Sophie dem grauen Trottel und sich selber einer reifen Feldmarschallin zu entwinden weiß. Diese Vorgänge, die Vermummungen und Belauschungen und Verwicklungen und Zweikämpfe und Zaubereien theatergemäß machen, sind nicht etwa bloß spaßhaft. Wenn der Lerchenauer, der es auf die Mitgift seiner kleinen Base Sophie abgesehen hat und zugleich der Schürze des verkleideten Rosenkavaliers nachjagt, zum Schluß um alles betrogen ist, dann steht ein armseliges Menschenkind da, mit dem man trotz seiner Scheußlichkeit Mitleid hat. Das ist ein Augenblick. Was aber durch das ganze Stück geht und tönt und trauert und uns Tränen kostet, weil es sich selbst die Tränen tapfer verbeißt, das ist die Einsicht der Feldmarschallin in das Los der Frau, der die

Haut früher welkt als das Herz. Ihre gefaßte Wehmut untermalt die Fröhlichkeit des Textes und der Partitur dunkel, aber nicht zu dunkel. Vielleicht ahnt die Feldmarschallin mit tröstlicher Genugtuung, was wir wissen: daß Oktavian nicht vom Stamm des Cherubin ist, der seinem Bärbchen treu bleiben wird, sondern vom Stamm des Faublas, der seiner Sophie schon während der Flitterwochen untreu werden, und dessen Amouren ein anderer Louvet de Couvray bedichten wird. Welch ein Dickhäuter muß einer sein, um vom Reiz dieser Fabel und ihrer sublimen musikalischen Verschlingungen, Abzweigungen, Durchleuchtungen und Ausdeutungen nicht berührt zu werden! Wie verkümmert muß ein Organismus sein, der bei diesem Schmaus aller Sinne stumpf bleibt und sich langweilt!

Denn tatsächlich haben Strauß und Hofmannsthal es angestrebt, alle Sinne zu beköstigen. In Dresden hatten sie mit Hilfe von Reinhardt, Roller, Seebach und Schuch eine musikdramatische Bühnentotalität zustandegebracht, auf der kunstgöttliche Gnade sichtbarlich ruhte. Roller hatte Inhalt und Stimmung des Werkes in drei kostbare und zeitechte Bilder gefaßt, der Graf Seebach hatte in diese Bilder ein Ensemble von blühenden Stimmen gestellt, und Reinhardt hatte den Besitzern dieser Stimmen jede opernhafte Steifheit genommen, um sie zu anmutigster Ungezwungenheit zu befreien. Der Ton des ersten Bildes war golden, des zweiten porzellanen, und das dritte hatte jene nächtliche Anrüchigkeit eines kupplerischen Gasthauszimmers, die wir aus ‚Cristinas Heimreise' kennen. Alles war ins Große gereckt und behielt doch die Zierlichkeit des Rokoko. Durch diese Räume flutete und wallte und wogte es von farbigen und blassen, zierlichen und grotesken, leidenschaftlichen und beherrschten Menschen und Puppen, denen man anmerkte, daß Reinhardt sie aufeinandergestimmt hatte, daß sein Temperament sie zusammenballte und durcheinanderwirbelte. Schuch schließlich leitete mit gesänftigtem Feuer sein Orchester und seine Sänger. Jeder Teil hatte seine Schönheit für sich, und alle griffen in

mustergültiger Geschlossenheit in einander. Im Gleichmaß, in der Abgetöntheit, in der Begeisterung und der angespannten Energie sämtlicher Kräfte auf, hinter und vor der Bühne lag der Zauber dieser Vorstellung. Es schien nicht möglich, sie zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen.

Die berliner Aufführung ist auf eine andere Art nicht minder wertvoll. Sie ist nicht so fein und nicht so leicht, sie schwebt nicht, und es haben nicht so zarte Künstlerhände jede Einzelheit betreut. Aber sie beweist, daß die dresdener Aufführung doch in einer bestimmten Hinsicht zu überbieten war. Nicht nur, daß Strauß offenbar in zahlreichen deutschen Städten gesehen hat, was Eindruck macht, und daß er darum in Berlin jeden legitimen Effekt mit einer Schärfe herausarbeiten lassen konnte, für die in Dresden einfach die genaue Kenntnis der Publikumsempfänglichkeit fehlte — nicht nur das ist es. Es hat auch eine Verschiebung des Schwergewichts stattgefunden, die den burlesken Szenen von Nutzen ist, ohne den sentimentalen zu schaden. Jetzt sehen wir, daß in Dresden von dem Dreigestirn Siems-Osten-Nast ein Glanz ausging, der die Männer mehr als nötig, mehr als richtig beschattete. Bei uns ist Ochs von Lerchenau kein père noble, sondern ein oesterreichischer Falstaff in den besten Jahren, Herr von Faninal kein bescheidener Hausvater, sondern ein rücksichtslos auftrumpfender und aufstampfender Haustyrann. Mit prachtvoll festem Griff haben Knüpfer und Hoffmann die Figuren an sich gerissen. Wenn sie erscheinen, wenn sie mit der Wucht ihrer Stimmen und ihres Humors einhergefahren kommen, dann ist es immer, als ob Sturm und Sonne das melancholische Gewölk eines üppigen Lyrismus in dem Augenblick zerteilten, wo es zu dicht zu werden droht. Sie reinigen die Luft und berechtigen das Gewölk, sich von neuem zu bilden. Es zeigt sich, daß es am Himmel einer dramatischen Landschaft gar nicht wetterwendisch genug zugehen kann. Vielleicht hat es auch einen ähnlichen Vorteil für das Werk, daß Muck jünger ist als Schuch. Schuchs breitere Tempi wiegten wundervoll ein. Muck ist nervöser

und setzt die Lustigkeit gegen den Ernst kräftiger ab — wobei schwer zu entscheiden ist, ob mit dieser klaren Kontrastierung er sich der Regie oder die Regie sich ihm angepaßt hat. Schließlich bleibt es ja gleichgültig. Die Hauptsache ist: es gibt eine Einheit, wie wir Berliner sie in einem Opernhaus noch nicht erlebt haben, weil Hans Gregor, dem sie vorgeschwebt hat, zwar niemals die dramatischen, aber in jedem anspruchsvollen Falle die musikalischen Mittel gefehlt haben. Mag sein, daß auch hier die Unersättlichkeit sich zu beklagen hat: Lola Artôt de Padilla ist als Rosenkavalier — zufällig bloß heute oder überhaupt — weder ganz auf der Höhe der Aufgabe noch ihrer eigenen Leistungsfähigkeit, und Fräulein Claire Dux als Sophie greift nicht ordentlich durch. Tut nichts: die Hempel wiegt alles auf. In Pisa habe ich einmal Kirchenglocken gehört, die von der Mischung ihres Metalls oder von der atmosphärischen Gunst gerade dieser Stunde einen Klang hatten — so rein, so hell, so überirdisch, daß ich niemals geglaubt hätte, ihn in einer menschlichen Stimme wiederzufinden. Irgendwo hat die Hempel diesen Klang in ihrer Stimme — aber welche Klänge hätte sie nicht! Wer Susannens Gartenarie von ihr kennt, versäumt nur schweren Herzens einen ihrer Abende. Durch Straußens Marschallin hat sie auch die Schauspielerin in sich entdeckt. Vor sieben Wintern war sie in Reinhardts ‚Sommernachtstraum' eine Choristin wie viele. Sie ist unter unseren Augen flügge geworden. Jetzt fliegt sie davon.

Und das ist der bittere Nachgeschmack, den dieser festliche ‚Rosenkavalier' — glänzendes Schaustück und hohes Kunstwerk zugleich — bei aller Süßigkeit in uns zurückläßt, daß wir fragen: Ist eine Stadt von der Größe und dem Reichtum Berlins wahrhaftig nicht in der Lage, eine Wohltäterin ihrer Bevölkerung wie diese Frieda Hempel dauernd an sich zu fesseln? Und dürfen Aufführungen von diesem Rang, von dieser Reife, für die das Theater des deutschen Kaisers alltäglich die künstlerischen wie die materiellen Kräfte hätte, uns wirklich nur alle Jubeljahre und nicht ein-

mal alle Jubeljahre beglücken? Hat die preußische Hofoper nicht am Ende doch die Verpflichtung, diese Sorgfalt, dieses Verständnis, diese Opferwilligkeit und diese Vertiefung genau so wie dem Richard Strauß, der in der Mode ist, den Mozart, Gluck und Verdi zugute kommen zu lassen? — die immer wieder in die Mode gebracht werden müssen, wenn sie jemals haben verdrängt werden können!

AGNES BERNAUER

Hie Mensch, hie Menschheit! Hie Mannesrecht, hie Fürstenpflicht! Hie Leidenschaft, hie Staatsraison! Kühl, klar und scharf stellt Hebbel diese Antithese auf. Wer in der Mitte des dritten Aktes noch nicht weiß, worauf der Dichter hinauswill, den belehrt ein Redekampf zwischen Herzog Albrecht und Kanzler Preising: „Ich soll dem Weibe, mit dem ich vor den Altar trete, so gut wie ein anderer Liebe und Treue zuschwören — darum muß ichs so gut wie ein anderer selbst wählen dürfen!" „Ihr sollt über Millionen Herr sein, die für Euch heute ihren Schweiß vergießen, morgen ihr Blut verspritzen und übermorgen ihr Leben aushauchen müssen: wollt Ihr das alles ganz umsonst? Einmal müßt Ihr auch ihnen ein Opfer bringen." Unsere Antwort wäre: wo denn geschrieben steht, daß jene Millionen Schweiß und Blut und Leben lieber für den Gatten einer Fürstentochter als für den Gatten einer Bürgerstochter lassen würden. Aber darauf kommt der junge Herzog nicht. Er prüft und zweifelt nicht — er glaubt. Auch Hebbel ist konservativ und gläubig. Er rührt nicht an den Schlaf der Welt. Vor alters ist einmal beschlossen worden, daß Herrscher gleichgeborene Frauen haben müssen, und so ists recht — so ists vernünftig, eben weil es ist. Aus Gründen der Vernunft, die unvernünftig sind, wird Schönheit, Licht und Wärme aus der Welt geschafft, wird Agnes hingemeuchelt. Albrecht, ihr Gatte, müßte unversöhnlich rasen. Hätte Hebbel dieses deutsche Drama ausgedichtet und nicht bloß gedacht, dann würde es ja wohl

so sein. Aber vor dem Ende zaudert er hamletisch, wägt er ab und grübelt nach Gerechtigkeit. Auf fünfthalb Akte, die in Augsburg, München, Vohburg, Regensburg und Straubing spielen, folgt ein halber Schlußakt, dessen Schauplatz das Gehirn des Dichters ist. Hier ist Herzog Albrechts Haltung zwar von höchster Sittlichkeit, aber — aber auch unmenschlich. Die Verkürzung, die der Dichter vornimmt, nimmt er gar zu heftig vor. Bis dahin hat jeder Vorgang dieses Dramas so viel Zeit gebraucht, wie er in Wirklichkeit gebrauchen würde. Plötzlich überschlägt der Dichter Jahre. Er ersetzt den blut- und lebensvollen Gatten eines Frauenwunders ohnegleichen, der vom grauenvollsten Mord ins Mark getroffen ist, zu unversehens durch den Erben Bayerns, der erst nach lange durchgelittenem Schmerz und mit verharschten Wunden, weise, mild und resigniert das Wohl des Landes über sein privates Unglück stellen würde. Albrecht, ein simples Menschenkind, wird, eins, zwei, drei, groß und abscheulich. Wenn man sich fragt, warum man schließlich unergriffen bleibt: da liegt der Grund. In Handlungsweise und Geschick jedwedes Dramenhelden müssen wir uns selber wiederfinden. Der Grieche Gyges und der Lyderfürst Kandaules sind mir Brüder, weil ihre Taten, ihre Leiden täglich irgendwie auch meine werden können. Der alte Herzog Ernst, der Schleier, Kronen, rost'ge Schwerter höher achtet als ein blühend junges Menschenleben, und sein Sohn Albrecht, ders begreift und reuig vor dem Vater niederkniet: sie sind für mein Empfinden Posten im Exempel eines Dichters, der aufhört, es zu sein, sobald die Rechnung aufgeht.

Und doch! Noch Hebbels Homunculi haben mehr Existenzberechtigung, weil sie zum mindesten den Geist ihres Ersinners haben, als die drallsten Geschöpfe der meisten übrigen Dramatiker. Darum sollte man ein Theater, das Hebbel spielt, ohne es eigentlich nötig zu haben, auch dann nicht entmutigen, wenn es nichts weiter als den guten Willen hätte. Hebbels Worte deutlich zu hören, wäre ja schon Gewinn. Aber an der Aufführung des Neuen Schauspielhauses

ist diesmal mehr zu loben. Zunächst hat man das allzu ausführliche Stück mit Geschmack und Geschicklichkeit auf das Maß eines Theaterabends, auf dreizehn gedrungene Bilder gebracht. Diese Bilder sind in Rahmen gefügt, die manchmal heben und niemals drücken. Mit den sparsamsten Mitteln hat Herr Svend Gade eine mittelalterliche Atmosphäre geschaffen, die nur einmal sich nicht in einem Theater des Jahres 1911, sondern des Jahres 1861 auszubreiten scheint: da nämlich, wo die Zuschauer des Turniers von Regensburg auf den Prospekt gemalt sind — wie wenn es nicht wesentlich schwerer wäre, diese Zuschauer für Menschen zu nehmen, als sich die nötige Menge Volkes hinter dem Vorhang zu denken. Daß die Drehbühne blitzschnell funktioniert, erhöht den Eindruck, den von den Darstellern keiner schädigt, und den drei nachdrücklich fördern. Wenn man vor Frau Erika von Wagners Agnes die Augen schlösse, so wäre sie verloren; wenn man sich bei ihren Reden die Ohren zuhielte und immer nur ihren Partnern zuhörte, so könnte man sich diese passive Figur nicht bezaubernder wünschen. Nach drei Rollen läßt sich leicht feststellen, daß wir es hier nicht mit einer Schauspielerin zu tun haben; aber gerade in Berlin, wo Häßlichkeit fast schon eine Empfehlung für die Bühne ist, können wir auch Schau-Spielerinnen gebrauchen. Herr Willy Loehr wirkt vorläufig wie ein feisterer und trotzdem intelligenterer Christians ohne Manieriertheit und Gefallsucht. Für Herzog Albrecht war ihm günstig, daß er weniger jung aussieht, als die Gestalt gemeint ist, weil dadurch die Unglaublichkeit der letzten Szene abgeschwächt wird. Alles in allem aber sind mir die alten Mitglieder des Neuen Schauspielhauses lieber als die neuen. Herr Lind als Bernauer: ein ehrenfestes Haupt von hitzigem Bürgerstolz, ein herzlich guter Vater und ein Mann, dem die Beschäftigung mit der Antike durchaus zuzutrauen ist. Herrn Ziegels Kanzler: ein feiner Graukopf voll von Menschlichkeit, die hier und da ein bißchen übertropft. Am wuchtigsten Herrn Hartaus Herzog Ernst. Tief aufgewühlt und dennoch streng und karg gefaßt.

In jener letzten Szene — über die kein Mann und keine Frau hinwegkommt — deklamiert er, weils unmöglich ist, sie durchzufühlen. Bis dahin hat sein bloßer Anblick schon gebannt. Nie gibt er einen ‚Herzog', immer einen Menschen. „Alles, was den Staat angeht, läßt die Menge kalt", schrieb Hebbel nach der münchner Aufführung an seine Frau. In Berlin wars umgekehrt: hier hat nur, was den Staat angeht, die Menge und den Kenner interessiert.

HERMANN, STERNHEIM UND BASSERMANN

Schäm' dich, Georg Hermann. Erfolge verpflichten. Ich weiß nicht, wie mir dein Jettchen Gebert erschienen wäre, wenn ich die Fähigkeit gehabt hätte, mit kritischen Augen auf sie zu blicken. Aber ich blickte mit einem stadtgenössischen und einem glaubensgenössischen Auge auf sie, und beide gingen mir über vor Vergnügtheit und Ergriffenheit. Ich konnte mich um so unbedenklicher hingeben, als zum Glück kein Blatt Romankritiken von mir verlangt. Jetzt aber, wo mich keine Konfession und keine Lokalfarbe besticht, muß ich mithelfen, die öffentliche Meinung über dein Lustspiel zu machen. Die Freude an dieser Tätigkeit entspricht genau der Freude, die du mit deiner Arbeit bereitet hast. So etwas tut man doch nicht. Das schreibt man als iuvenis obscurus, entfaltet dabei unter allen Umständen ein bißchen mehr Witz und Geschmack und läßt es sich eines Tages, weil Not am Gelegenheitsdichter ist, für ein Familienfest entreißen. Die Tanten werden sich über deine Moral entsetzen, ein paar apoplektische Onkels aber werden entzückt sein, wie es die neue Richtung abbekommt. Beides wird dich verführen, eine richtige Aufführung für möglich zu halten. Nur eine kluge Cousine, die es gut mit dir meint, wird dich warnen: sie wird dir erklären, daß deine Satire nicht allein über die Maßen schwächlich, sondern auch völlig schief geraten ist, daß ihre Stumpfheit noch durch ihre Unappetitlichkeit überboten wird, und daß du das — wie ist es möglich! — gar

nicht merkst. Du wirst knurren und wirst doch am Ende kuschen (weil, nebenbei, kein Thespis eines Unbekannten Dramen liest). Aber wartet nur, balde! Es kommt, wie es kommen muß. Ein paar Jahre später bist du berühmt, umworben, kritiklos, dem Einfluß der klügsten Cousinen entrückt, Schliemann deines eigenen Schreibtischs und reif für den Durchfall. Er kam, wie er kommen mußte — und unter achtungsvollen Grabgesängen bevölkerte sich Meinhards Totenreich.

Rosen aber für den Scheitel des Herrn Sternheim. Dieser Autor hat es abgelehnt, sich über seine ‚Kassette' selber zu äußern, weil am Tage nach der Premiere in der berliner Presse stehen werde, was über sein Werk zu sagen ist. Zu seiner Entschuldigung: er ist nicht von hier. Heute wird er wohl nicht mehr glauben, daß von ihm die Mißgeburt stammt, die in den meisten Morgenblättern als Komödie von Carl Sternheim verhöhnt worden ist. Er hat in Wahrheit einen Wurf getan, wie wir ihn lange nicht erlebt haben. ‚Der Riese' desselben Dichters war eine Talentprobe, die viel erwarten ließ; aber das doch nicht. Nicht diese unerbittliche Härte, nicht diese zähe Leidenschaftlichkeit, nicht diesen spielenden Reichtum bei aller Starrheit eines einzigen Motivs. Denn es geht ja nichts weiter vor, als daß eine Aussicht zur fixen Idee wird, daß ein Trieb hypertrophisch entartet, daß ein leichter, luftiger Schneeball zur bedrohlichen Lawine anschwillt. Wer hätte das von Heinrich Krull gedacht! Dieser rötlich-blonde Oberlehrer kommt gesund und munter von der Hochzeitsreise mit der zweiten, zwanzig Jahre jüngeren Frau zurück, erfährt, daß seine Tante Elsbeth ihr Vermögen, das er erben möchte, in die gemeinsame Wohnung hat transportieren lassen, und malt sich die Wonnen seiner gesicherten Zukunft mit einer so brennenden Gegenständlichkeit aus, daß sein armes Hirn davon versengt zu werden anfängt. Es wird ein Aschenhäuflein sein, sobald die Tante mitteilt, daß sie ihn enterbt hat. Da Sternheim kein plumper Handwerker ist, so sehen wir nur, wie die Tante den Partherpfeil aus dem Köcher

zieht, nicht, wie der Neffe getroffen wird. Ich habe sogar den Verdacht, daß selbst diese Vorbereitungen für das Publikum geschehen. Dem Stil der Komödie, die Marotten und Einbildungen für Wirklichkeiten nimmt und gibt, entspräche mehr ein irgendwie gespenstischer als dieser kompakte Abschluß. Das Ziel der Vorgänge ist ja ohnehin nicht zweifelhaft. Überraschungen entstehen hier auch nicht daraus, daß etwa der Weg zu diesem Ziel unerwartete Wendungen nimmt. Trotzdem fünf Akte gefüllt sein wollen, hat Sternheim keinerlei theatralische Hilfsmittel nötig. Er verwickelt nicht — er entwickelt: das ist alles. Er faltet sein Thema aus einander. Überraschungen, die sein müssen, weil Abwechslung sein muß, entstehen einfach daraus, daß sich überall auf jenem Wege die weitesten Ausblicke eröffnen.

Es ist erstaunlich, welche Perspektive allmählich diese simplen Menschen, diese alltäglichen Begebnisse, diese Requisiten bekommen. Tante Elsbeth, die sich teuflisch rächt, weil man sie „nicht um ihrer selbst willen" geliebt hat, ihr Neffe Krull, der sich aus Habgier von früh bis spät vor ihr demütigt, und sein Schwiegersohn, dem er vor Toresschluß schnell auch noch die Seele verwüstet: die drei werden zu Repräsentanten der Menschen, die krüppelhaft blind, schäbig und schlecht sich und einander quälen, statt vernünftig, hilfreich und gut zu sein. Die wilde Jagd nach dem Gold, in die sich hier Bürger mit gesicherter Existenz bis zur Besinnungslosigkeit stürzen, wird zum Abbild des Lebens, das immer das Mittel zum Zweck erniedrigt. Und die Kassette? Sie bedeutet erst recht mehr als sich selbst. Sie braucht nicht nur bayrische Staatspapiere zu enthalten: es können noch wert- und wesenlosere Dinge sein, um derentwillen man das Leben versäumt. Mit solcher Kassette wird jede Frau als ein Stück Natur von dem verbohrten, im Instinkt geschwächten Männervolk betrogen. Es ist eins von den vielen Verdiensten des Dichters, daß er diese seine Tendenz nicht überspitzt und übersteigert: daß er den Mann nicht etwa zwischen Weib und Welt stellt, sondern zwischen Weib und Scheinwelt.

Aber eigentlich war das niemals eine Gefahr, weil Sternheim von Menschen ausgeht und nicht von Absichten. Wir sind bei ihm in der dünnen Höhenluft einer Intelligenz, die trotz allem satirischen Ingrimm die Fähigkeit bewahrt, sich von den Erscheinungen zu distanzieren. Während gewöhnlich in die Erscheinungen eine allegorische Bedeutung hineingetragen wird, wachsen sich hier die Erscheinungen wie von selbst zu Symbolen aus. Bei jener scharfen, finsteren und galligen Intelligenz ist es fast rätselhaft, bei dieser anschauenden Gelassenheit ist es wieder ganz selbstverständlich, daß wir schließlich in einen prachtvollen Wirbel gerissen werden, der wie das Chaos selber und doch künstlerisch beherrscht und zweckvoll gesichtet ist. Nur könnte ich ebensogut das eine selbstverständlich und das andere rätselhaft nennen. Aesthetische Wirkungen bleiben letzten Endes unerklärlich. Man spricht nicht umsonst von göttlichem Funken. Dieser Carl Sternheim hat ihn. Wie kommt es, daß sein Stück wie Dunst und glühendes Erz zugleich ist? Daß man an Heinrich Mann, an Goldoni, Balzac, Molière, E. Th. A. Hoffmann und Thomas Theodor Heine denkt, und daß dieser Sternheim trotzdem kein Eklektiker ist? All das ist nur des Stückes Kleid und Zier. Sternheim ergötzt sich und uns mit spaßhaften Lichtbrechungen, ulkigen Schattierungen, bizarren Projektionen und parodistischen Verkürzungen, die ja wohl von klassischer, romantischer und moderner Literatur und Malerei beeinflußt sein mögen. Er umspielt sein Thema mit Witz und mit Witzigkeiten, mit einem bewußt kuriosen Pathos und schillernden Exzessen einer Sprachgewandtheit, die selbst aus den trockensten Ausführungen über die Zinsgarantien der bayrischen Forsten eine Fülle komischer Wirkungen schlagen kann. Immer wieder aber packt er dieses sein Thema mit eiserner Faust und hämmert es, daß die Funken, eben die göttlichen Funken sprühen. Er hat den Griff, mit dem man die großen Komödienstoffe an sich reißt, und schon jetzt die Meisterschaft, mit der man ihnen ihre endgültige Form für ein oder mehrere Jahrhunderte gibt. Nichts törichter, als gegen die ‚Kassette' den

‚Geizigen‘ auszuspielen! Wenn man ihn nach ihr zur Probe aufführte, so würde sich zeigen, daß er tot und in ihr wieder auferstanden ist — wie die antike Iphigenie in der Goetheschen. Es ist ein Fall, der in künftigen Literaturgeschichten als ergänzendes Schulbeispiel für die wahre Erneuerung eines ewigen Komödienvorwurfs dienen wird.

Immerhin: das sind spätere Sorgen. Wer leben wird ... Wer aber lebt, der sollte sich Bassermanns Oberlehrer Krull ansehen. Es ist das tragikomische Gegenstück zu seinem komitragischen Oberlehrer Traumulus, und das besagt von vornherein, daß es eine der größten Leistungen der modernen Schauspielkunst ist. Auch hier, wie bei Sternheim, diese unerklärliche Vereinigung von Schärfe und Breite. Viele Schauspieler können, besonders in Episoden, die Essenz, den Extrakt eines Menschen geben. Viele Schauspieler können, besonders in fünf langen Akten, mit aller Gemächlichkeit die zahlreichen Züge eines Menschen ausbreiten und manchmal sogar zusammenfassen. Wie aber Bassermann beides zugleich kann: wie er immer förmlich die Abstraktion der Habgier und doch in jedem Augenblick dieser ganz bestimmte nur einmal vorhandene Heinrich Krull ist — das ist schlechtweg genial. Er wagt alles, weil er bei dieser unbegrenzten Herrschaft über die Technik seiner Kunst alles wagen darf. Er zerreißt mit einer einzigen überrumpelnden Grimasse den Ernst einer Situation und macht im nächsten Moment durch einen einzigen schmerzlichen Ton aus einem Harlekin einen mitleidswürdigen armen Teufel. Durch ihn allein müßte das Stück Großflächigkeit bekommen, wenn es sie nicht hätte. Aus den Fliegenden Blättern geht es bis tief in Callots nächtiges Reich. Dieser stelzende Hahnenschritt des potenten Männchens und dünkelhaften Paukers, diese schmierigen Bartzotteln, dieser duckmäuserisch lauernde Blick, diese bald süßlich devote, bald lüsterne, bald feige zitternde, bald zügellos wütende Stimme — ja, wo anfangen und wo aufhören, um die einzelnen Bestandteile einzufangen, die hier zu einer Gestalt von grotesker Großartigkeit zusammenschießen! Das

flackert wild phantastisch herum und ist doch mit außerordentlicher Energie sparsam und klar umrissen. Das hat die äußerste Schnellkraft der Intuition und schlendert doch behaglich auf der Nuancenwiese einher. Aber wenn ich noch weit mehr Worte machte, so wüßte ich am Ende immer, daß ich ein Wunder der Kunst nicht aufgeklärt, sondern nur angeschwärmt hätte. Das ist freilich die Bestimmung der Wunder. Also gehet hin und schwärmt mit mir.

BRAHM UND HARDT

Dafür wurde gekämpft. Dafür wurde die Freie Bühne gegründet. Dafür wurden die Rudolf Baumbach und Julius Wolf entthront, die Dame Heimburg und die gewissen dichtenden Professoren der Mythologie mit Schimpf und Hohn aus dem Tempel gejagt. Dafür. Dafür, daß durch eine Ehrenpforte Ernst Hardt einziehe, der von jenen zwei Sängern der deutschen Vergangenheit den pseudolyrischen Blasenkatarrh, von Wilhelminen die Kenntnis der weiblichen Seele und von dem Barden Felix Dahn das Monopol für den deutschen Mythus geerbt hat. Brahm steht an der Pforte, segnet den Kömmling und lächelt das undurchdringliche Lächeln der Mona Lisa. Seine Jugend war Kleist und Gottfried Keller, sein Mannesalter Ibsen und Hauptmann gewidmet. Was er, zäh und ungemein erfolgreich, für sie tat, war ohne leidenschaftliche Beteiligung nicht zu tun. Wir schätzten ihn darum, und mußten wir ihn schelten, so bewiesen wir durch unseren zornigen Eifer nur, wieviel wir von ihm hofften, und wie groß in jedem Falle die Enttäuschung war. Dieser Eifer wurde in dem Maße schwächer, wie die Einsicht zunahm, daß das Theater nun einmal der Konzessionen und der Kompromisse nicht entraten kann. Um die ,Kassette' aufzuführen, die durch die dicken Felle unserer Kritiker nicht bis ans Publikum gelangen wird, braucht Reinhardt seine ,Turandot' und ihre Buntheit, Massenhaftigkeit und Stilverworrenheit, die dem Berliner dieser Tage, sei er Kommis,

sei er Reporter fürs Theater, rundherum gefällt. Um Ibsen durchzusetzen, brauchte Brahm den Sudermann oder hielt ihn wenigstens für nötig. Ich zweifle nicht, daß er darunter manchmal litt, daß er auch als Direktor diesen ewigen Sudermann, der auf verschiedene Namen hörte, schlechterdings zum Speien fand. Sein Trost war, denk' ich mir, die Zuversicht, mit diesem Zugeständnis seinem Ideal den Sieg und sich nicht allzu spät ein nettes Rentnertum zu schaffen. Er hats erreicht. Er selbst ist seit geraumer Zeit geborgen, und Ibsen wird nicht mehr umstritten. (Daß eine nicht zu ferne Zukunft gegen ihn mit neuen Waffen aufbegehren wird, kommt hier und jetzt nicht in Betracht.) Brahms Tagwerk ist getan. Sein Erbe wiegt nicht schwer. Nachdem er fünfundzwanzig Jahre zwischen Kunst und Kitsch einhergependelt ist, wird unter seinem Publikum kaum jemand sein, der fähig wäre, Kunst von Kitsch zu unterscheiden, einen empfundenen Vers von einem aus Papier, einen Knalleffekt von einer legitimen Wirkung. Das Ensemble, das er ausgebildet hat, verfällt und zerfällt. Er könnte sich zur Ruhe setzen oder aber, da ihn noch Verträge fesseln, bis zum Jahre 1914 für die Götter seines Lebens endlich Opfer bringen. Nicht jenes billige Opfer seiner Überzeugung, das er stets gebracht hat, sondern materielle Opfer. Läg' es dem Herold Ibsens nicht doch ob, vor Toresschluß daran zu denken, daß er ‚Brand', ‚Peer Gynt', ‚Kaiser und Galiläer' zwanzig Jahre übersehen hat? Und gar die Liebe seiner Jugend? Von den deutschen Direktoren, die uns eine Ehrung Kleistens schuldig waren, hat allein der preisgekrönte Biograph des Dichters sich gedrückt. Hingegen ziert den Aufruf einer Stiftung, welche „ringende poetische Talente" davor beschützen soll, „im Lebenskampfe" zu erliegen, selbstverständlich auch der Name Brahm, weil das nichts kostet und zu nichts verpflichtet. Wenns verpflichtete, dann wäre ja wohl niemand besser in der Lage, jungen Dramendichtern von Bedeutung förderlich zu sein, als der Direktor eines führenden Theaters. Aber was tut Brahm? Auf seine alten Tage öffnet er gastfreundlicher als

je sein Haus dem „einen Gegner", den zu vernichten anno 1889 die Revolutionäre feierlich geschworen haben, „dem Erb- und Todfeind: der Lüge in jeglicher Gestalt". Seit zwei Jahren haben die beiden gefährlichsten Mittelmäßigkeiten der letzten deutschen Dramengeneration an Brahm ihren mächtigen Beschützer. Denn gefährlicher als etwa jener verschollene Sudermann, der in meiner Kindheit bekämpft werden mußte, sind die Herren Schönherr und Hardt, weil sie nur zu einem Drittel aus sudermännischen Elementen bestehen. Das zweite Drittel ist vertrauenerweckender Wildenbruch, und das dritte Drittel, das selbst Juden und gar erst Universitätsprofessoren widerstandsunfähig macht, ist hie Erdgeruch, hie Sagenstimmung. So war ‚Glaube und Heimat'. So ist ‚Gudrun'. Gegen ‚Gudrun' aber sind Sudermanns ‚Strandkinder' ein liebenswert harmloser, simpler und einfältiger Schwindel. Daß Ernst Hardts treues deutsches Auge unzweifelhaft in ebenso holdem und ehrlichem Dichterwahnsinn rollt wie Schönherrs und Sudermanns Augen, wäscht ihn nicht rein. Hier geht es nicht um die Makellosigkeit der Absichten — hier gehts um weiter nichts als ums Vermögen.

Dann aber wolle man mir erklären, wodurch sich Melide, mein Braunkind, das rührendste der ‚Strandkinder', von Gudrun, meinem Nordvogel, unterscheidet. Die Abneigung, eine steinigte nordische Heldenwelt durch so sentimentale Rufnamen zu befettflecken, kann es nicht sein. Ist Gudrun vielleicht in eine andere ‚Handlung' gestellt? Wie von Anfang an Sudermanns aequatoriale Maid den westpreußischen Blondkopf Heimeringk Rynkesohn liebt, von ihm wiedergeliebt wird und als Magd bei seinem Bruder Püffe dulden muß — genau so oder ähnlich liebt die Königstochter Gudrun den Normannenkönig Hartmut, wird von ihm geliebt und dient bei seiner Mutter Gerlind. Dem Glück beider Pärchen steht nichts im Wege als die Entschlossenheit ihrer oekonomischen Erzeuger, vier oder fünf Dramenakte zu füllen Wie füllt man sie? Von der Wilhelmine

Heimburg — welche die Mutter des Theaterbastards Gudrun ist, während sich um die rühmliche Vaterschaft die Herren Wilbrandt, Kruse und ihresgleichen noch im Grab gesittet raufen werden — von der Heimburg also nennt sich ein Roman: ‚Trotzige Herzen'. Hardt und Sudermann verleihen ihren Helden, die in Wahrheit zahm und weich und durchaus konziliant sind, einfach für die Dauer des Theaterabends trotzige Herzen. Aus der Trotzigkeit dieser Herzen entstehen Emotionen, Schrecklichkeiten, Verkennungen und Hindernisse, die nicht ohne Raffinement zu einem scheußlichen Klumpen geballt, aber mit einer versöhnend kindlichen Willkür wieder entknäuelt werden, sobald der Theaterabend sich seinem Ende nähert. Erst in der Art der Lösung trennt Hardt sich von Sudermann, dessen Werk er kaum gelesen haben wird. Es genügt ihm, das Gudrunlied mißverstanden zu haben. Braunkinds Schöpfer ist für Hochzeit; Hardt ist für Nordvogels Tod. Im Ernst, weil der gefällige Kitsch ja tatsächlich ein groß Publikum und zahlreiche Apostel gefunden hat: dieser Tod ist genau so unmotiviert wie Nordvogels Dasein und alle ihre übrigen Verrichtungen und Unterlassungen in unserem Theaterstück. Damit aber ist der Tatbestand jener Wirkungen ohne Ursache gegeben, gegen die wir uns gewendet haben, als Sudermann sie erfolgreich entfesselte, und vor denen wir am allerwenigsten in einem Falle kapitulieren wollen, wo die Mache um so viel geschickter verhüllt wird. Ernst Hardt ist nämlich wirklich nicht dumm. Er hat schon begriffen, wozu solch eine alte Sage gut zu sein pflegt. Auch er entlehnt alle Rechte von ihr und läßt sich durch sie von allen Pflichten dispensieren. Sein Plan ist, aus dem lustig begrünten Felsen dieses dräuenden Idylls die (nicht bloß wasserhaltigen) Tränenbäche eines Trauerspiels zu schlagen. Das ist an und für sich nicht leicht, weil Gudrun weder einen dramatischen noch gar einen tragischen Zug hat. Was tun? Hardt kompliziert die starr und steile Jungfrau. Was weißt du Gotenfrau von meiner Seele? fragt sie den alten Drachen Gerlind. Davon weiß Gerlind freilich

nicht viel mehr als Gudruns mittelalterlicher Dichter. Diese Seele ist Hardts Eigentum, der sie erfinden mußte und durfte, um überhaupt unser Interesse zu erwecken. Wenn wir dann aber über mancherlei erstaunt sind, wenn wir nicht glauben, daß diese Gudrun voll von Stolz und Stärke sich mit dem König Herwig so verblüffend schnell verlobt, daß selbst der Urgroßvater Wate seinen waldbewachsenen Hohlkopf zweifelnd schüttelt – dann, ja dann erklärt Ernst Hardt, daß die Verlobung in der Sage stehe!

Es ist eine Sage zum Auf- und Zuklappen, mit der solch ein Dichter genau so hantiert wie mit seinen anderen Requisiten: mit rasselnden Harnischen auf den Hünenleibern gefühlvoller Seefahrer; mit urtümlich-wölfischen Zügen einer guten alten Pfefferkuchenmutter; mit den blaublümchenhaften Regungen seines wilden Nordvogels. Je nach dem, was im Augenblick besser zu gebrauchen ist, wird der weiche Kern oder die rauhe Schale strapaziert. Es ist und bleibt doch wohl nobelster Sudermann – mit einer Abweichung, die unwesentlich ist, aber immerhin die Blamage einiger sonst unterscheidungsfähiger Kritiker verschuldet haben mag. Während nämlich Meliden, meinem Braunkind, Leihbibliotheksromane das zu sagen gaben, was es leidet, und Gudruns vorletzter Dramatisierer, Julius Grosse, der blasse Epigone hoffnungsloser Schiller-Epigonen war, folgt Hardt errötend anderen Spuren. Aber ist das schöner? Wenn ein ‚Dichter' keine eigene Sprache hat, so ist es belanglos, wessen Sprache er spricht. Man schlage Hofmannsthals ‚Elektra' auf, und man weiß sofort, in welcher Dichterschule Hardt gelernt hat. „Nimmst du die Worte selber in die Hand, ganz nackt und bloß, so ists ein hämisch schief gewachsen und geifernd kleinlich Ding, geplatzt wie Teig. Und geil nach Größe wie Schierlingskraut." Wer Ernst Hardt überschätzte, könnte bestreiten, daß das gewöhnliche Hofmannsthal-Kopie sei. Er könnte behaupten, daß es eine raffinierte Literaturspielerei sein solle: zu zeigen, wie Hofmannsthal selber versuchen würde, den Hofmannswaldau zu persiflieren. Aber es wird

wohl nichts sein, als aufgedunsenes Unvermögen. „Jedes Werk der unechten Kunst, das von den Kritikern in den Himmel gehoben wird, bildet eine Tür, durch welche die Mittelmäßigkeiten eindringen.“ Darum ist ‚Gudrun‘ nicht ein unschuldiger, sondern bedrohlicher Schmarren und mußte mit größerem Nachdruck zurückgewiesen werden, als bei einer maßvoller fälschenden Tagesblätterkritik nötig gewesen wäre.

... Aus der ziemlich anständigen Aufführung des Lessingtheaters ragten die beiden Frauen, Gerlind und Gudrun, nicht nur weit, sondern so weit, wie überhaupt möglich, heraus. Was sie gaben war: schlichte Vollendung. Die Triesch litt mehr, als sie leiden machte, und machte darum auch uns leiden. Lina Lossen aber, diese herbe und hohe Blondheit, entwertete durch ihr bloßes schweigendes Da-Sein Hardts glibbrige Zuckerbäckerei vollends. Sie sollte sich aus diesem Theater, wo sie nach anderthalb Fastjahren an eine solche Gudrun vergeudet wird, schleunigst an eine Bühne retten, wo man ihr zuliebe das ganze spezifisch deutsche Repertoire aufrollen würde. Eine solche Künstlerin darf nicht mehr lange in Berlin sein, ohne uns Clara Anton und Genoveva in ihrem Bilde gezeigt zu haben.

JEDERMANN

Eine sterile Sache, die keinerlei Folge haben kann, und an die deshalb, auch deshalb so viel Zeit und Fleiß nicht hätte gesetzt werden sollen. Reinhardt wird langsam, oder schon nicht mehr langsam, instinktschwach. Früher wußte er, welchen Raum, welchen Darstellungsstil, welche Sorte Publikum ein Werk gebraucht. Früher hätte er sich bei diesem Spiel von ‚Jedermann‘ gesagt, daß es in eine Kirche oder auf die Germanistenkneipe gehört: vor ganz heiße oder ganz kalte Gemüter, vor Gläubige oder vor Durchschauer, vor Anwärter des Himmels oder vor uns Mephistos — auf keinen Fall aber vor jedermann. Jetzt bringt er es gleich vor fünftausend Jedermanns, in deren Gefühls- und Interessensphäre es niemals

eindringen wird. Die innere Fremdheit eines so massenhaften Publikums, das seine Gebetriemen aus Staatsobligationen schneidet oder doch am liebsten schnitte, erzeugt zusammen mit seinem Snobismus einen Brodem, worin auch der rein sachliche Anteil des kühl betrachtenden Kenners schlecht gedeiht. Wir werden verärgert und gelangweilt. Was denn? Buhlt ihr um den Beifall der Menge von heute, so gebt ihr entweder ihre lebendige Gegenwart oder ein Stück der Vergangenheit, das sie noch empfindet. Wendet ihr euch an uns, so ladet uns in die Kammerspiele und rekonstruiert eine primitive Kunstform mit primitiven Mitteln. Auch die londoner Aufführungen solcher Lehrhaftigkeiten finden in kleinen Häusern statt.

Dabei ging es im Zirkus nicht etwa protzig her. Der reiche Jedermann sprang in das völlig kahle Rund und ersuchte uns, seinen Grundbesitz mit Augen des Geistes zu umfassen. Man hat ihn sich dort zu denken, wo unsere Garderobe aufbewahrt wird. Wo aber vor sechs Wochen das Haus der Atriden brütete, erhebt sich heute eine Art Mysterienbühne. Vom Parterre zum Hochparterre führt eine Treppe; das Hochparterre bildet ein Plateau, auf dem für das Gastmahl Jedermanns ein Tischlein-deck-dich aus der Versenkung auftauchen wird; der erste Stock birgt hinter gotischen Spitzbogen und schwarzgoldenen Vorhängen Mönche, Weihrauch, Heiligenscheine, Orgeln und andere hieratische Gegenstände; und den zweiten Stock hat sich Gott selber vorbehalten, um uns entweder seinen Hofstaat zu zeigen oder aus einem Strahlenkegel heraus den Tod gegen Jedermann aufzuhetzen. Wie nun der Tod den armen Reichen mitten in seinen Genüssen antritt, ihm gar keine Frist gibt, ihn gleichwohl aber in den Himmel läßt, weil zwei Schwestern — die ‚Werke', die er nicht getan, und der ‚Glaube', den er nicht gehabt hat — feurige Kohlen auf sein Haupt sammeln und sich für ihn verwenden: das ist der Inhalt des allegorischen Spiels, das aus der altjüdischen Literatur über England, Holland und Hans Sachs bis ins zwanzigste Jahrhundert und nach Rodaun gelangt ist, wo Hugo von Hof-

mannsthal es jetzt wieder aufgezeichnet hat. In Bescheidenheit, wie er selber richtig sagt. Denn es wäre nicht leicht, gerade ihn als Erneuerer dieser dramatischen Parabel zu entdecken. Soweit ich vergleichen konnte, unterscheidet sich seine Fassung – abgesehen von den kleinen Einschiebseln, die er als solche kenntlich gemacht hat – von der mittelalterlichen Fassung nur dadurch, daß er die aufrichtige Erschütterung Jedermanns, der dieser schließlich die Fürsprache der beiden mildtätigen Schwestern verdankt, wesentlich früher eintreten, daß er den Tod als Gast beim Mahl erscheinen, und daß er der Gottheit nervöser, unruhiger, verzückter huldigen läßt. Der moderne Wortkünstler hat im übrigen wenig Gelegenheit. Der Dialog soll eine biblisch-kräftige Einfalt, soll Knüttelreim-Derbheit neben fröhlich-naiver Frommheit haben; und da tut Hofmannsthal am besten, seine Besonderheiten zu verleugnen. Aber jene drei oder vielleicht auch mehr Veränderungen erweisen sein dramatisches Temperament, das auf Steigerung, Kontrastierung, Zirkulation gerichtet ist.

Hätte er nicht nur dramatisches Temperament, wäre er Dramatiker von Geburt und Geblüt, so hätte er im Interesse seiner Arbeit Reinhardt von der Manege abgebracht und damit auch diesem genützt. Nach drei Zirkusspielen weiß man, was sie gemeinsam haben, was also dem Raum anhaftet, und daß das dem Wesen des Dramas fremd und schädlich ist. Ich meine nicht die komischen Unzulänglichkeiten dieses bestimmten Pferdezirkus, die Reinhardt selber kennen wird: ich meine die immanenten Gefahren der Arena, die ihm vorschwebt. Die ungeheure Größe des Raums erfordert auch eine ungeheure Verbreiterung der Darstellung, deren Charakter dadurch undramatisch wird. Bis eine Einheit von fünftausend Zuschauern begreift, was bisher ein- bis allerhöchstens zweitausend vorgespielt worden ist, vergeht dreimal so viel Zeit. Jeder weiß, wie viel schneller eine Schulklasse von fünfzehn Kindern vorwärtskommt als eine von sechzig. Hier der Lehr-, dort der Anschauungsstoff muß aus Rücksicht auf die Schafsköpfe faßlicher, allzu faßlich dargelegt und bis zum Überdruß aller

helleren Hirne wiederholt werden. Man sehe sich daraufhin die Aufführung von ‚Jedermann' an und wende nicht ein, daß ‚Turandot' ja eigentlich weit gröber ausgefallen ist. Dem Regisseur der ‚Turandot' hatte der Zirkus bereits den Maßstab für das Theater genommen; der Regisseur von ‚Jedermann' kam wiederum aus dem Theater in den Zirkus zurück. Wie dem aber auch sei: zu Hofmannsthals Buch und seinem Gewicht oder seiner Leichtigkeit, zu der Schlankheit der Fabel, die gar keine Fabel ist, und der Jachheit ihrer Abwicklung steht diese Umständlichkeit und Schwerfälligkeit in einem argen Mißverhältnis. Reizend, lustig, anmutig, wie Jedermanns Gäste zum Mahle getanzt kommen — wenn nur dieser Tanz ein bißchen kürzer gefaßt wäre! Von buntester Drastik dieses Mahl selber — wenn nur das Volk ein bißchen früher aufhörte, sich ganz kannibalisch wohl zu fühlen! Vielleicht könnte sogar jede Einzelheit für sich so lange dauern, wie sie hier dauert. Aber daß alle Einzelheiten gleich lange dauern: das spannt uns so ab. Die ‚Solisten' sind nicht schuld. Bis auf das Vorspiel im Himmel, das von Gott und Tod zu gleichmäßig laut heruntergeschrien wird, ist die Vorstellung schauspielerisch vollkommen geglückt. Von der ersten Szene, wo Moissis Jedermann und Wintersteins Guter Gesell wie aus einem alten Holzschnitt hereinhüpfen, in die Hände klatschen, die Köpfe werfen, die Worte hacken, die Bewegungen abzirkeln und Interjektionen juchzen, bis zu der vorletzten Szene, wo, wie auf einem alten Altargemälde, die blaue Mary Dietrich vor goldenem Grunde in himmlischer Schönheit des Angesichts, der Seele und der Kehle mit Biensfeldts überlebensstruppigem und -ruppigem Volksbuchteufel um Jedermann kämpft: von Anfang bis zu Ende böten die Schauspieler einem Regisseur, wie sie ihn nicht besser finden, ein Material, wie er es nicht besser findet. Hätte er sich nur auch das richtige Publikum gesucht und es in das richtige Haus gesetzt!

OFFIZIERE

Ein vieraktiges, sechsbildriges, zerfallendes, handlungsarmes, langsames und langatmiges Schauspiel, das keinen ganz kalt entläßt. Es tolpatscht herum wie ein junger Hund, dem man gut sein muß. Von einer fast rührenden Unschuld. Auch die Knalleffekte hat dieser Autor nur aus kindlicher Freude am Knall, nicht aus listiger Berechnung des Effektes hingesetzt. Wär' er besonnen, hieß er nicht: von Unruh. Es gärt in ihm selbst, wie in diesen Leutnants aller Spielarten, deren Gesamtheit ungefähr die Jugend des preußischen Heeres darstellen soll und wohl auch darstellen wird. Jedenfalls ist die Wahrscheinlichkeit, daß ich das Milieu besser kenne als Herr von Unruh, nicht groß genug, um mich zu einer Kritik an wunderlichem Detail zu ermutigen. Wenn ein dichtender Offizier behauptet, daß auf Kasinobällen mit adligen Fräuleins so fragwürdig umgegangen wird, dann werde ich eben über Kasinobälle meine Meinung ändern, noch bevor es sich mir gelohnt hat, eine zu haben. Aber es zeugt für unsere Armee, daß selbst die mittelmäßigsten Kavaliere dieser kleineren oder größeren Garnison es süß und ehrenvoll finden, für das Vaterland zu sterben, sobald es in Gefahr gerät; und es zeugt für Unruh, daß er die Sachlage lange nicht so pathetisch ausdrückt, wie ich es hier getan habe. Der Patriotismus unseres patriotischen Dramas wird nirgends übertrieben betont. Er ist da, und diese Selbstverständlichkeit entspricht der volksstückhaften Ungezwungenheit der Technik, ohne daß mir beides gleich lobenswert erschiene. Auf der Bühne läßt die Zeit nicht ungestraft mit sich aasen. Daß die Wirkung gerade da schwach wird, wo gehalten werden müßte, was die kräftige Einleitung versprochen hat, liegt aber nicht daran, daß Unruh gewissenhaft jede angefangene Figur zu Ende führt, sondern daran, daß er es mit solcher Gemächlichkeit, daß er es nicht mit den Mitteln der dramatischen Kunst tut. Gewiß entsteht gerade aus der Fülle der Gesichte und Schicksale, aus ihrer Ähnlichkeit und ihrer Verschiedenheit, die besondere Lebensluft des Werkes. Dieser

Schlichting, der im Fieber des kriegerischen Ehrgeizes den Fehltritt des Homburgers begeht, aber mit einer tödlichen Verwundung büßt; dieser Mister Albemarle, der mit der Liebe zu Schlichtings Braut halb brackenburgisch, halb toggenburgisch herumläuft; dieser Werckmeister, den Pfiffigkeit und unverwüstliche Gutgelauntheit nicht hindern, im Ernstfall andächtig zum Himmel aufzublicken und sich als ganzen Kerl zu erweisen; dieser Detlefsen, der das Leben der Hellenen in jeder Beziehung nachleben möchte; dieser Rüxleben, der gar nicht so trocken ist, wie er sich stellt; dieser Henner, der solange den Windhund und Galgenstrick und Macao spielt, bis er seinen letzten Heller und die Charge verliert, der aber im Felde nur ein Gefecht braucht, um wieder zum Leutnant befördert zu werden —: sie sind alle unentbehrlich, weil erst sie alle zusammen die Melodie der Dichtung hervorbringen. Wenn sie nur auch das Tempo eines Dramas hervorbrächten! Die Gefühlsspannung ist da. Aber es fehlt die Energie, die zusammenschweißt, der Druck, der Extrakte erpreßt — es fehlt vorläufig die Fähigkeit, hart, sachlich, eben: dramatisch zu charakterisieren. So darf in einem Roman der eine Wagen immer ein Stück vorwärtsgeschoben und dann wieder stehen gelassen werden, bis der andere Wagen nachgerückt ist. Der Witz des Dramas ist, daß ein einziger Tritt zugleich zehn Fäden regt. Davon weiß Unruh so viel, wie ich von den Eigentümlichkeiten einer gefährdeten Signalstation im Lande der Ovambos oder Hereros. Wenigstens verrät er nicht, daß er mehr davon weiß. Selten hat ein Erstling so vollzählig alle Schwächen der Anfängerschaft vereinigt. Aber freilich zeigt er daneben alle Vorzüge der Jugend. Unruhs Naivität hat Ungestüm. Sein Geist schwärmt sympathisch. Auch ihm könnte man, wie seinen Vorgängern Hartleben und Beyerlein, nachsagen, daß er die Buntheiten des Milieus zu harmlosen Nebenspäßen ausbeute, wenn er es nicht zu wohltuend ungeschickt anstellte, als daß man ein so aktives Verbum gebrauchen dürfte. Diese burschikosen Humore blühen ihm — hier üppiger, dort spärlicher — zu. Er ‚macht' überhaupt wenig.

Er verzichtet ganz auf die grelle Kontrastierung des Militärs zum Bürgertum. Er bleibt in seinem Stande und nährt sich redlich von dessen Tragiken und Glücksmöglichkeiten. Bequemlichkeit und Schmählichkeit des Friedens, Not und Herrlichkeit des Krieges: das wird geschildert, aber weder renommistisch zugunsten des Krieges noch quietistisch zugunsten des Friedens bewertet. Was Unruh für besser hält, ist höchstens daraus zu schließen, daß im Frieden die Laster, im Kriege die Tugenden seiner Offiziere hervorbrechen. Wenn wir mit Recht indirekte Charakteristik im Drama verlangen, so ist Unruh zuzugestehen, daß er indirekt charakterisieren kann: er müßte eben nur noch lernen, dramatisch zu charakterisieren, falls es zu lernen ist. An der Sprache liegt es nicht. Unruh versteht nicht nur, seine Personen reden, er versteht sogar, sie schweigen zu lassen. Auf dem Schiff teilt ein Offizier seine Todesangst den anderen und uns ohne Worte und darum beklemmend mit. Kurze Ausrufe bewirken ebensoviel. „Geliebter Bengel!“ murmelt der Oberst hinter seinem Schwiegersohn her und beleuchtet damit sich und sein Verhältnis zu Schlichting. Für den Schlenderdialog der lustigen Episoden hat Unruh Wendungen von volkstümlicher Drastik benutzt, die sicher auch Offizieren geläufig sind. Wo es ernst wird, werden die Sätze zu einer prachtvollen soldatischen Knappheit gehämmert, die manchmal sogar in unnatürliche Verrenkungen ausartet, und auf Grund deren Unruh vielleicht sein ursprüngliches Dramatikertum behaupten wird. Das wäre eine Verwechslung. Es kann in den längsten Sätzen ein mustergültig dramatisches Gespräch geführt, es kann in den kürzesten endlos breit geschwätzt werden. In den beiden mittleren Bildern dieses Stückes wird die Geschwätzigkeit unerträglich.

Hier hätte die Hilfe des Deutschen Theaters einsetzen müssen. Künstler sein, auch Regiekünstler sein, heißt: opfern können. Aber nicht nur wurde dem Dichter kein Sterbenswörtchen geraubt: man zelebrierte ihn obendrein wie einen Klassiker. Jede Stimmung wurde liebevoll mit Lichtern und

Schatten versehen und lastete, statt vorüberzufliegen. Bei der Besetzung hatte man den Fehler begangen, nur die erste und die siebente Garnitur heranzuziehen. Die wichtigen Rollen wurden so vollendet gespielt, wie es in keinem anderen Hause als diesem möglich ist, die unwichtigen gleich so erbärmlich, wie es nicht an allen kleinen Provinztheatern möglich wäre. Auf dem Kasinoball konnte man fast glauben, daß nicht die Figuren des Stücks, sondern die Darstellerinnen zur Strafe für ihren Mangel an Menschenähnlichkeit, Talent und Geschmack so schlecht behandelt wurden, und daß es Schlichtings Braut bloß darum besser erging, weil Frau Gebühr seit Moritz Heimanns ‚Joachim von Brandt' an Schönheit und Vornehmheit nicht verloren, an Schauspielkunst aber ein bißchen zugenommen hat. Von den Männern wetteiferten sieben miteinander. Diegelmanns kameradschaftlicher Pfarrer strahlte von Milde und Menschenfreundlichkeit. Bei Wintersteins Rüxleben bedauerte man, daß die Rolle nicht größer ist. Wegeners Oberst war die vorbildlich gute preußische Kargheit selber. Biensfeldts schottischer Liebesschmerz blieb vor jeder Komik gefeit, was bei einem Komiker dieses Ranges nicht wenig heißen will. Auch Waßmann traf mühelos nach der Schnurrigkeit die Warmherzigkeit und Zuverlässigkeit des Barons Werckmeister. Kayßler gab bewegt und bewegend und mit dem nötigen Schuß Hysterie Ernst von Schlichting, diesen tapferen, hochgemuten Jungen. Bassermann schließlich machte aus dem Henner, der im Buch einer von mehreren ist, die Hauptperson des Stücks und die Glanzleistung der Aufführung, ohne die Bescheidenheit der Natur um ein Haar zu verletzen.

DIE NIBELUNGEN

Trotzdem der Kaiser von Hebbels Werken dieses für das stärkste hält (und nach der schlechten Aufführung des Schauspielhauses sicherlich weiter dafür halten wird) — trotzdem gehört es zu seinen schwächeren. Wenigstens als Gesamt-

heit. Man muß die Trilogie schon an der „dicken Barbarei" der Wagnerschen Tetralogie messen, um sie auch als Gesamtheit hochzuschätzen. Dann bezwingt ihre ethische Reinlichkeit, ihr nicht bloß angemaßtes Gefühl kultureller Verantwortung, ihre Ungedunsenheit. Sie leidet erst, wenn man an den Griff, die Konzentrationskraft und die selbstverständliche Problematik und Symbolik der dramatischen Großtaten dieses Hebbel denkt. Dann ist der Reihe nach zu sagen: daß aus dem uneinheitlichen Nibelungenlied mit seinen verschiedenen Welten und seinen allzu zahlreichen Helden ein Drama im strengsten Sinne überhaupt nicht zu machen war; daß trotz dieser unüberwindlichen Widerspenstigkeit der Vorlage Hebbel ihrer epischen Natur erfolgreicher hätte zu Leibe gehen, daß er nämlich im zweiten wie im dritten Stück je zwei Akte auf einen hätte bringen können; daß schließlich der weltgeschichtliche Ausblick der Dichtung, der Sieg des Christentums über das Heidentum, sich nicht von selbst eröffnet, sondern ein bißchen künstlich, ein bißchen gewaltsam am Ende eröffnet wird. Was aber als Gesamtheit unvollkommen ist, braucht es durchaus nicht in seinen Teilen zu sein. Das gilt für Menschen, das gilt für Dramen. Der Wert der ‚Nibelungen' ruht in Einzelheiten, die schlechtweg vollkommen sind: in einzelnen Aufzügen, Auftritten, Worten, Visionen, Naivitäten, Balladenstimmungen, Verdichtungen, Zusammenstößen und Steigerungen. Diese Trilogie ist eine Folge von riesenhaften Idyllen mit tragischem Unterton, Gehalt und Ziel. Das klingt paradox. Aber es ließe sich zeigen, wie hier in Wahrheit Pastorale und Eroïca gemischt, Helden unheldisch und Walküren menschlich sind, wie Todgeweihtheit lyrisch, Nächtigkeit leuchtend, entfesselte Sturmmusik melodiös, Chaos zweckvoll gesichtet und urtümlich wütende Grausamkeit förmlich zivilisiert ist. Künstlerisch ist hier nicht Heidentum von Christentum besiegt worden, sondern Heidentum in unvergleichlicher Weise mit Christentum durchdrungen. Es mag gar nicht leicht sein, diesen bestimmten Charakter einer monumentalen Gebrochenheit, einer klugen Zauberhaftigkeit, einer

würdevoll gehaltenen Ekstatik, die Abenddämmerung einer untergehenden, die Morgendämmerung einer entstehenden Welt auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen und dazu noch irgendwie durch mutige dramaturgische Arbeit und durch Farbe und Flamme die Einheit zu schaffen, die Hebbel nicht erreichen konnte. Aber ob leicht oder nicht leicht: wenn eine Aufführung uns mehr leisten soll als die Lektüre der Dichtung, so muß der Regisseur sich zunächst einmal über ihre Besonderheit klar geworden sein und sie den Schauspielern klar gemacht haben. Wie weit es ihm gelungen ist, seine Auffassung durch- und umzusetzen: davon wird der Grad unserer Anerkennung abhängen.

Auffassung? In der Neueinstudierung des Schauspielhauses wäre dergleichen schwer zu entdecken. Diese Regie ist stumpf gegen den Unterschied von Geibel und Goethe, von Kleist und Körner, von Halm und Hebbel. Bei Brahm wird alles wie Hauptmann: hier wird alles wie Schiller gespielt, ohne daß Schiller etwa schön gespielt würde. Für diese Regie sind die ‚Nibelungen' ein Rinnsal von Versen, von denen im Hinblick auf die schickliche Länge zweier Theaterabende eine genau zu berechnende Anzahl gestrichen wird. Es ist nur Zufall, daß dabei mehr unentbehrliche als entbehrliche fallen. Der Rest wird gesprochen, wird grauenhaft, zulänglich, gut, besser, am besten gesprochen — wie eben der Schauspieler es kann, der aus irgendeinem Grunde gerade diese Rolle bekommen hat. Für unsereinen ist der Grund nicht immer zu finden. Die Stärke dieses Theaters liegt in der Verwaltung, und so werden wohl heimliche oder unheimliche bureaukratische Erwägungen bei der Besetzung mitzureden haben. Anders ist kaum zu erklären, warum für ein so wichtiges und anspruchsvolles Werk nach jahrelanger feierlicher Ankündigung ein paar der besten Kräfte überhaupt nicht verfügbar sind; und warum Herr Patry, der dem Volker gewachsen wäre, mit der Regieführung überbürdet wird. Auf diese Weise wird weder sichtbar, was Hebbel gewollt hat, noch was das Schauspielhaus am Ende doch vermag. ‚Penthesilea', nur dem Um-

fang nach eine kleinere Aufgabe, war nicht nach unserem Geschmack, aber immerhin so anständig bewältigt, daß sich darüber reden ließ. Hier herrscht die verdrießlichste Glätte, Verwaschenheit, Konvention. Es formen sich Gruppen von unnatürlich symmetrischer Korrektheit und lösen sich wieder auf, um besonders lederne Gesellen für den Einzelkampf gegen Hebbel freizugeben. Wie das schreitet, sich dreht, die Augen rollt, die Mähne schüttelt, den Kopf auf die Schulter legt, den rechten Arm ausstreckt, die gespreizte Hand zum Busen führt, sie zur Faust ballt, sich langsam beruhigt und zurück in Reih und Glied tritt! Hat das die Oper vom Schauspiel, oder ist es umgekehrt? Am ehesten sind noch die Herrschaften möglich, die aus dem ‚modernen' Schauspiel und Lustspiel stammen, weil sie wenigstens den Gang und den Ton von Menschen haben, wenn auch leider nicht von „Heiden, Christen oder Menschen". Gerade das aber wäre hier nötig, weil ja die Welt dieser Trilogie in drei Welten zerfällt, deren Wesen Wildheit, Weichheit und Widersprüchlichkeit ist. Es wird kaum zu beweisen sein, daß die Regie das nicht gewußt hat. Aber auf die Thora will ich schwören, daß die Wildheit meistens als ein struppiges, schrecklich massives, vorsintflutliches Pathos, die Weichheit als schwächliche Süßlichkeit und die Widersprüchlichkeit überhaupt nicht herausgekommen ist. Siegfried ist ein liebes Jungchen, das Matkowskys Armbewegungen, Schritte, Tonfälle, Schreie und Humore in einer niedlich gesänftigten Fassung noch ein paar Jahrzehnte am Leben erhalten wird; und nachdem man die Leistungen von achtundzwanzig seiner Partner mit dem Schweigen der Achtung oder Mißachtung übergangen und der kleinen Thimig für ihre holdselig befangene Gudrun die Hände geküßt hat, behält man von den Hauptgestalten zwei übrig, von denen eine Kritik und eine Lobpreisung verdient.

Kraußneck bemüht sich redlich um den Hagen. Aber was ist Hagen nicht alles! Der geschmeidigste Diplomat, der rücksichtsloseste Realpolitiker, der furchtloseste Ritter, eine dunkelprächtige, tiefzerklüftete Seele und sogar eine Art

Liebhaber; denn er, der Siegfried fast ebenbürtig ist, rächt Brunhild nicht bloß, weil er seinem König ein treuer Vasall ist, sondern auch, weil er sie im stillen liebt. Für diesen Hagen hat Kraußneck aus seiner Natur die seltene physische Kraft, die durch elf Akte nicht zu ermüden ist, und aus seiner Schminkschatulle die Blässe und die hohlen Todesaugen, die ihm nachgesagt werden. Nur daß beides nicht genügt. So kann man Hagens Zwiespältigkeit allenfalls plakatieren, aber nicht gestalten. Weil der Grundzug des Schauspielers Kraußneck die zuverlässige Biederkeit eines Lerse und eines Stauffacher ist, kann er — ohne Regisseur! — nicht anders, als Hagens heroische Verschlagenheit teils durch Trotzigkeit vereinfachen, teils durch Brunnenvergiftertum fälschen. Allerdings ist seine Sprechkunst so außerordentlich, daß an ein paar Stellen die rechte Hebbelsche Luft wie von selbst entsteht. Manchmal wieder wird er nur von seinen Partnern im Stich gelassen. Die souveräne Sterbensstimmung der Szene, wo Hagen im Burghof sitzt, seine Lage kennt, die Heunen scheucht und Volkers Spiel in sich einsaugt, muß bei diesem Volker und bei den melodramatischen Absichten der Regie verpuffen. Was bleibt? Brunhild. Die Poppe hat einen doppelten Erfolg gehabt. Wir haben ihre Brunhild bewundert und uns nach ihrer Kriemhild gesehnt; denn Frau Willig ist keinen Augenblick Hebbels Kriemhild oder sonst ein menschliches Geschöpf gewesen. Die Poppe steht da und ist einfach Brunhild: aus dem Mythos entsprungen; mit dem Profil Melpomenens selber; mit Augen, die Brände zum Himmel lodern; mit Erzklängen in der Stimme; von einem überlebensgroßen Schicksal gezeichnet. Ein mächtiges Bild, und mehr als ein Bild. Sie redet, wo sie früher rädete; ja, sie ist gegen diese ihre Untugend allzu energisch vorgegangen: sie wünscht jetzt, daß er keeme. Wenn sie sich auch die neue Übertreibung schnell wieder abgewöhnt und sich darüber klar wird, daß sie bei tragischen Erschütterungen nicht umherzuwanken und keine einzige Fratze zu schneiden braucht, daß sie uns, im Gegenteil, ihr aufgewühltes In-

nenleben ohne Gliederverrenkungen und mit starrem Gesicht noch viel eindrucksvoller übermitteln kann: dann wird sie den Glücksfall einer deutschen Heroine rein und groß verkörpern.

Zwei Abende, drei Dramen, elf Akte, an die dreißig Darsteller – und der Ertrag? Die winzige Episode der Gudrun, ein paar Reden des Hagen und die gewaltige Episode der Brunhild. Solch eine Aufführung gibt also in Wahrheit beträchtlich weniger als das Buch. Das Buch beflügelt meine Phantasie: solch eine Aufführung erdrückt sie. Wenn zwischen charakterlosen Dekorationen, die gestern zu den ‚Karolingern' gepaßt haben und morgen zu ‚Arria und Messalina' passen würden, ein paar Dutzend Beamte in ehrlicher Nüchternheit oder falscher Begeisterung an einander vorbei deklamieren, so geht wohl oder übel mit Hebbels Spiritus auch meine Einbildungskraft zum Teufel. Mein Aug ist zugefallen, ich sank in tiefen Schlaf. Trotzdem richtet sich mein Groll nicht gegen Hülsen, Lindau und Patry, sondern gegen Reinhardt. Sie brächten mit heißester Mühe kein Kunstwerk in unserem Sinne zustande. Er aber brauchte seine Gaben nur zu nutzen. Mit Moissi als Gunther, Kayßler als Hagen, Winterstein als Volker, Wegener als Etzel, Diegelmann als Rüdiger, Bassermann als Siegfried, der Dietrich als Brunhild und Kriemhild – so wären seine ‚Nibelungen' auch unsere ‚Nibelungen'. Leider lockt ihn dergleichen nicht mehr. Er stellt im Herbst sein Theater durch ein Ausstattungsstück wie ‚Turandot' sicher, um während der beiden Hauptwintermonate, frei von Repertoiresorgen, allabendlich die Gunst von zwanzigtausend Londonern durch eine Wunder- und Monstre-Pantomime gewinnen zu können. Als es ihm noch auf die Gunst der zweihundert besten Berliner ankam, war unsere Theaterkunst im Aufstieg. Jetzt ist sie im Abstieg. Wer am Schluß des Jahres keine größeren Sorgen hat, der bete, daß im neuen Jahr sich Reinhardt wieder auf sich selbst besinnen möge.

DER SCHEITERHAUFEN

Scheiterhaufen? Holz wird von unten nach oben geschichtet und mit einer einzigen Flamme von oben nach unten erhitzt, durchstrahlt, entzündet. So ist auch Strindbergs ‚Scheiterhaufen'. Vom letzten Akt her werden zwei hölzerne, demonstrative, eintönige, monomanisch verzerrte Anfangsakte nachträglich legitimiert und in Glut gesetzt. Bis dahin ist ‚die Mutter' ein Monstrum, das den Hauptreiz jeder besseren Schreckenskammer bilden könnte. Sie hat das Wirtschaftsgeld nicht verwendet, um Mann und Kinder und Dienstboten zu ernähren und die Wohnung zu heizen, sondern um einen Liebhaber auszuhalten, mit dem sie zuerst nur den Mann, später die Tochter dazu betrügt. Seit jener, dank jener grauenhaften Kindheit schleppen Tochter und Sohn einen schwachen Körper, ein verkümmertes Herz, eine scheue Seele durch ein wertloses Dasein. Da schon einmal abgerechnet wird, kommen durch einen Brief des toten Vaters immer neue Schändlichkeiten dieses Mütterchens zutage — gemacht, uns völlig abzustumpfen. Aber Strindbergs Künstlerschaft versagt auch hier nicht. Eh' es zu spät ist, schlägt sein blinder Haß die Augen auf und sieht, daß die Verbrecherin genau so leidet wie die Opfer; daß sie nicht wärmen konnte, weil sie selbst gefroren hat; daß sie gewürgt hat, weil sie selbst als Kind nie frei hat atmen dürfen. Die Sünden der Eltern werden heimgesucht ... Durch den dritten Akt ist dieser ‚Scheiterhaufen' ein Vererbungsdrama geworden, gegen das die ‚Gespenster' ein bißchen spießbürgerlich wirken.

Strindbergs Härte ist herrlich. Nur zweimal wird er weich: da er das Zärtlichkeitsbedürfnis der Mutter enthüllt, und da er Bruder und Schwester in einem balladesken Gemisch von Bangigkeit und Seligkeit einander umschlingen läßt. Soweit er sonst Mitleid mit dem überkommenen Jammer der Kreatur äußert, knirscht ers so wild zwischen den Zähnen hervor, daß es sich wie besinnungslose Wut anhört. Er beweist schließlich sein Mitleid weniger durch Worte als durch die Tat. Er erträgt es nicht, daß der Jammer sich fortzeugt. Er

beendet ihn. Er rottet die Familie aus. Wohltätig wird des Feuers Macht, das die Kinder zeitlebens zu ihrem körperlichen und seelischen Schaden entbehrt haben. Es sind die Einfälle eines Genies, von einer schauerlich-skurrilen Wirkung ersten künstlerischen Ranges: daß die Mutter entlarvt wird, weil sie sogar das Feuer, das den verräterischen Brief auffressen sollte, zu sparsam entfacht hat, und daß der Sohn deshalb die Reste findet; daß zweitens wiederum durch Feuer die Mutter zum Freitod getrieben und das Geschwisterpaar vom Leben erlöst wird. Zum Schluß glüht das Haus, das so viel Elend gesehen, feuerrot wie Strindbergs Zorn gegen eine Welt, die die Armen schuldig werden läßt und sie dann der Pein überantwortet. Hier ist es nicht bloß der Zorn gegen das Weib, der repräsentative Zorn des ganzen Männergeschlechts, der Strindbergs Lebenswerk pantherhaft schön und erhaben durchtobt. Jetzt ist die ganze Menschheit seinem Zorne reif. Der Eidam ist nicht besser als die Mutter und die Tochter nicht schlechter als der durchschnittsgute Sohn. Aber tief ergreifend, wie der Schmerz der Tochter über die Nichtigkeit des höchsten Glücks, ist Strindbergs Schmerz über die Nutzlosigkeit auch dieses großartigen Zorns. Sie kommt ihm hin und wieder zum Bewußtsein. Dann verschleiert sich seine Stimme. Er weint nicht, aber er muß sich der aufsteigenden Tränen erwehren. Er dürfte weinen. Weinende Männer sind gut, sagt Goethe. Aus diesem Stück, auch aus seinen Bösartigkeiten, Düsterkeiten, Grausamkeiten und Unerbittlichkeiten, spricht, ruft, schreit Strindbergs Güte.

Wenn dieses Stück im Buch ungefähr zehnmal stärker wirkt denn im Theater — als Kunstwerk, nicht als Nervenfolter! — so gibt es drei Möglichkeiten: daß es ein Lesedrama ist; daß die Schauspieler schlecht waren; daß der Regisseur sich ihm nicht gewachsen gezeigt hat. Es ist trotz den Langwierigkeiten und Wiederholungen der ersten beiden Akte ein klares, normal gebautes Theaterstück, dessen Sprache von Akt zu Akt an aufwühlender Kraft gewinnt. Es hat drei bekannten Talenten und einem begabten Anfänger Gelegenheit gegeben,

Strindberg treulich zu helfen, nämlich seine Menschen entweder zu analysieren oder zu zeichnen oder zu verkörpern oder aus sich herauszustöhnen. Also trifft die Verantwortung für die ungenügende und schiefe Wirkung – und dafür, daß der und jener Schauspieler in der und jener Szene nicht ausgereicht hat – den Regisseur dieses ‚Berliner Künstlerischen Theaters'. Herr Adolf Lantz hatte zwar den dankenswerten Mut, dieses Stück zu spielen, aber nicht das Ohr, seine Musik herauszuhören, nicht die Faust, es zusammenzuballen, nicht die Verwegenheit, auch gegen Strindberg Akzente zu verschieben. Die Spukelemente mußten zurückgedrängt, die Worte aller dieser Abrechnungen mit äußerstem Nachdruck eingehämmert werden. Hier wurde die billige, in ihrer Übertriebenheit dilettantische Stimmungsmache zur Hauptsache, der kostbare Text Nebensache. Kein Wunder, daß man das Stück erst im Buch richtig kennengelernt hat. Aber auch Herr Lantz wird zugeben, daß wir dazu keine neue Freie Bühne brauchen.

HYGIENISCHE ABENDE

Zwischen Weihnachten und Neujahr konnten in Berlin die Theaterbesucher aus Beruf oder Neigung und der eine Theaterbesucher aus Beruf und Neigung die beiden gesündesten Tätigkeiten ausüben, die dieses Dasein überhaupt zu vergeben hat: Schlafen und Lachen. Allerdings wird es für die Theater auf die Dauer doch ersprießlicher sein, ihre Besucher zum Lachen zu bringen, weil ja der unentbehrliche Schlaf an anderer Stelle vielfach ohne Eintrittsgeld zu haben ist. Immerhin: wen seine Jahresbilanz verschwenderisch gestimmt hat, der gehe in den ‚Heiligenwald'. Über seinen sämtlichen Wipfeln ist Ruh – warte nur, balde ruhest auch du! Wenn dich dann irgend einmal das Geschnarch der Nachbarn weckt, so brauchst du nur auf die Bühne zu blinzeln, um gleich wieder hinüberzudämmern. Da oben ist alles beim alten: auf eine wahrhaft herzige Weise

werden im zweiten Akt genau dieselben schalkhaften Situationen wie im ersten dadurch hervorgerufen, daß man einen Kameralstudenten für einen Arbeiter, die Prinzessin von Waldstauffen-Ernstadt für eine Kretschmarn, ihre Hofdame Gudrune von Hasselohe für ihr Tantchen, ihren fürstlichen Bruder für einen schlichtbürgerlichen Gelehrten und einen lumpigen Schauspieler namens Enterich für diesen Fürsten hält. Im Schlußakt wird die witzige Wirrnis höchstwahrscheinlich witzig entwirrt: mit Anmut, Esprit und Seelenadel wird wohl jeder jedem die Vorteile verzeihen, die er etwa aus der Verwechslung gezogen hat. Du weißt es nicht, denn ... Kurz vorm Ende aber wirst du, zum letzten Mal, durch eine herzogliche Hupe aufgeschreckt. Du kommst gerade dazu, wie die Kretschmarn voller Abschiedswehmut das Stück und seine pädagogische Absicht erklärt: daß hier der Zauber einer deutschen Märchenwelt gewaltet hat, und daß du auch im neuen Jahre streben und schaffen sollst, weil einzig Arbeit deine Schmerzen töten wird. Wessen Arbeit? Halms und Sandeks, glaube mir, genügt für alle, die so stark sind, vor ihr wach zu bleiben. Denn der herbste Schmerz läßt nach, wenn beide Dichter veilchenblaue Augen machen und dich über die bedrohte Zukunft der alten Briefträger-Agerl beruhigen. Im Ernst: du darfst ihnen nichts weiter vorwerfen, als daß sie das junge Waldhexchen Eva, genannt Huschel, schließlich nicht mit dem großen Glück beschenken, mit dem sie ihr gewinkt haben, und das sie denn doch wohl verdient hätte. Hier mangelts an poetischer Gerechtigkeit. Und dabei hatte Ida Wüst eine solche Fülle von Waldesduft, nekkischer Laune, Herzensholdheit, Taufrische, Süßigkeit und echt mädchenhafter Keuschheit über Huschel ausgestreut, daß den theaterhistorisch gebildeten Schläfer ein besonders willkommenes Traumbild umgaukelte: Die tote Jenny Groß ging durch den Heiligenwald!

*

Im Berliner Theater aber konnte man nicht schlafen, weil vom Orchester immerzu gelärmt und von den zu-

friedenen Zuhörern ebenso ununterbrochen und mit fürchterlicher Vehemenz applaudiert wurde. Die unzähligen Text-, Ton- und Tanz-Dichter der neuen ‚Original-Posse' haben den vorjährigen Schlager desselben Hauses kopiert, der bereits eine Kopie des vorvorjährigen Schlagers war, ohne sich beizeiten über alle Faktoren dieser beiden rechtschaffenen ‚Bombenerfolge' klar zu werden. Hier wie dort stammte Handlung und Musik von guten alten Handwerkern eines anspruchslosen Genres, das in seiner Zeit wurzelte, und war von reimenden, witzelnden und komponierenden Kindern unseres vorgeschrittenen Jahrhunderts nur ‚aktuell' aufgeputzt worden. Dies war so geschickt geschehen, daß sich ein doppelter Reiz ergab: ein antiquarischer und ein durchaus lebendiger Reiz, die einander nicht totschlugen, sondern förderten. Jetzt aber hat man sich ganz ‚auf eigene Füße' gestellt, auf denen man am vorigen Silvesterabend darum so sicher stand, weil sie Heinrich Wilken gehörten. ‚Große Rosinen oder Berlin hats eilig' lautet der vielversprechende Titel. Wir werden sehen, wie unsere junge Weltstadt sich dicke tut, mit welcher unmäßigen Hast sie wachsen will und wächst, was in dieser Hast verkümmert, was gedeiht — kurz: wir werden für ein humoristisch-satirisches Spiegelbild des modernen Lebens, für eine Art gereinigter, überlegener und mutiger Metropoltheater-Revue, die ihre Berechtigung hätte, bis zu einem gewissen Grade dankbar sein können. Oder aber auch nicht. Die Jagd auf den Kalauer und auf die Gelegenheit zu einem Tanzduett: das wäre der angemessene Titel. Der Ehrgeiz der Herren Bernauer und Schanzer erschöpft sich in ein paar treffenden Beobachtungen des berliner Volkscharakters, in ein paar glücklichen Erinnerungen an die Skandalchronik des abgegangenen Jahres und in einer zwar drastischen, aber ungewöhnlich taktlosen Persiflage auf Reinhardts Zirkusspiele. Zwischendurch und drumherum schwemmen sie ungeheuere Mengen von ‚Stoff' auf die Bühne, für alle Fälle und Geschmäcker, nämlich in der Hoffnung, daß die einzelnen Schichten des rätselhaft

gemischten Publikums schon ihre Auswahl treffen werden. Sie knickern weder mit leicht-sentimentalen Liedern noch mit Maskeraden, Quodlibets und Finales im Stil des seligen Adolph Ernst, weder mit Variététricks noch mit Verlobungen, weder mit bescheidenen Ausstattungskünsten noch mit schamhaften Verspottungen ihrer eigenen Einfallsarmut — und lassen im übrigen, wie der ulkige Herr Sabo sagen würde, Terpsichore die Stunde regieren, ohne daß sie sich genügend souveräne und reiche Beherrscher Polyhymnias dazu ausgesucht hätten. Je später der Abend, desto fauler die Witze, desto matter die Melodien, desto unkomischer die Situationen. Man kann dabei nicht schlafen; aber man wird wenigstens dadurch todmüde.

*

Herrn Tristan Bernard aber ist mit dem ‚Kleinen Café' eine charmante Komödie gelungen. Ein Vergnügen, sich an die geräusch- und absichtslose Virtuosität solch eines Parisers zu erinnern, nachdem man von acht und noch mehr deutschen Stirnen den Schweiß sauer und vergeblich hat rinnen sehen. Hier gibt es keinen gewaltigen Apparat, keine Gefühlskisten, keine Verwicklungen, keinen schwelgerischen Frohsinn, bei dem einen der Menschheit ganzer Jammer anfaßt: hier gibt es nichts als eine Anekdote, der säuberlich, gelassen und liebenswürdig ihre ganze Heiterkeit abgeluchst wird. Ein Kellner hat achthunderttausend Franken geerbt, macht aber von seinem Reichtum nur nachts Gebrauch, ohne die geringste Freude daran zu haben, und bleibt am Tage Kellner, weil sein Wirt ihn mit einem Kontrakt hineingelegt hat. Wie das alles vor sich geht, ist völlig unwahrscheinlich. Dies wäre ein Fehler, wenn es wahrscheinlich sein wollte. So plumpe Absichten hat Bernard gar nicht. Er schreibt Spiele, kultivierte Spiele für Erwachsene, die Sinn für distanzierende Ironie, für den weltmännisch lächelnden Gleichmut eines geistvollen Unterhalters haben und nicht fragen, ob es mit den Gesetzen der Logik oder auch nur der Psychologie übereinstimmt, daß der Kellner so überraschend schnell zu seiner Wirtstochter kommt. Bernard will nach zwei trefflich

angewendeten Theaterstunden einfach Schluß machen — basta! Deutsche Autoren würden das regelrecht in die Wege leiten, die gewissenhafteste Begründung nicht scheuen und der Komödie damit das zufügen, was ihr zu unserem Vorteil fehlt: Fett, Schwerfälligkeit, Wichtigkeit. Sie würden sogar eine Moral verkünden, die hier spricht, ohne ausgesprochen zu werden: Geld allein macht nicht glücklich — man muß es auch auszugeben verstehen. ‚Wer es hat, der sei so verständig, es weder fürs Neue Schauspielhaus noch fürs Berliner Theater, sondern fürs Trianontheater und seinen Hans Junckermann auszugeben und sich unterm Stadtbahnbogen Appetit für die ‚Fünf Frankfurter' machen zu lassen.

*

Bei diesen fünf Frankfurtern hat noch keiner sein Geld verloren. Es sind die Erben Meyer Anselm Rothschilds, also gute Leute, solide Leute, jüdische Leute. Die Stimmung solch eines alten Stammhauses in der frankfurter ‚Judegass' trifft Carl Rößler mit ein paar Strichen, mit den sparsamsten und eben darum eindrucksvollen Strichen meisterlich. Unsereiner gewinnt sofort das intimste Verhältnis zu der ganzen Familie. Muttersprache, Mutterlaut! Es duftet nach Chanukalichtern, nach Kreppchen und nach all den anderen Leibgerichten, die die alte Frau Gudula mit dem silbernen Haar und dem goldenen Gemüt für jeden der fünf adlig gewordenen Herren Söhne zur Feier des Tages kocht. Aber auch sonst werden diese Söhne nach Möglichkeit unterschieden, damit so etwas wie dramatische Bewegung in die Geschichte kommt. Der Frankfurter Amschel scheint mit seiner Schlagfertigkeit und seiner einfachen Rechtlichkeit das Ebenbild des Vaters. Der Londoner Nathan ist so klar und nüchtern, daß es für Amschel ein Vergnügen ist, mit ihm zu rechnen. Der Neapolitaner Carl hat einen brauchbaren Kern in einer stutzerhaft verzierten Schale. Den Wiener Salomon macht das stolze Bewußtsein des Besitzes erst kühn genug, sich und den Brüdern die Baronie zu kaufen, dann sogar tollkühn genug, eine Verheiratung seiner einzigen Toch-

ter mit dem Herzog vom Taunus anzubahnen. Der Pariser Jacob schließlich, Jacöble, der Benjamin, das Nesthäkchen, der verschwärmte Musiker und Freund Rossinis, hat eine doppelte Bedeutung. Es ist kaum möglich, auf dem deutschen Theater mit einem ganz unsentimentalen Lustspiel Erfolg zu haben. Rößler will den Erfolg, aber auch unsere Hochachtung. Es wäre eine Fälschung, fünf jüdische Brüder zusammenzubringen, ohne einen mehr oder minder sentimental sein zu lassen. Mit einer Geschicklichkeit nun, die nicht Berechnung, sondern Begabung ist, mischt Rößler in seine Komödie genau so viel Sentimentalität, wie er nötig hat, um als professioneller Stückeschreiber das Publikum zu fangen und als Künstler das Milieu zu treffen. Es ist der seltene Fall eines deutschen Dramatikers, der es fertig bekommt, zween Herren zu dienen und von beiden gehätschelt zu werden. Das lyrisch bewegte, gefühlvolle Jacöble aber hat auch noch die dramatische Aufgabe, vermöge dieser seiner Veranlagung Salomos Lottchen, die der Herzog vom Taunus mit märchenhafter Entschlossenheit zu heiraten bereit ist, für sich zu erobern. Es gelingt ihm in einer Liebesszene von anderthalb Minuten und von der Zartheit und Verhaltenheit berühmt gewordener Liebesszenen, mit deren Dichtern man Rößler bisher nicht zusammen genannt hat. Dieser Ernst ist gerade in seiner Unauffälligkeit schön. Keinen Augenblick vergißt Rößler darüber sein Humörchen und seine Klugheit. Er bleibt sich bewußt, wodurch unsere Sympathie zu verscherzen wäre. Also treten die Witze niemals an Stelle des Witzes; und wenn jeder Akt mit einem überraschenden Bonmot schließt, so macht das nur darum Glück, weil es der Situation entspringt. Rößler hat in die Zeit und in jüdische Herzen und Hirne mit so scharfen Augen gesehen, daß seine drei Akte Ansprüche erheben könnten. Aber das ist zuguterletzt ihr nettester Zug: daß sie sich vollkommen anspruchslos geben. Sie wollen mit literarischen Mitteln eine Atmosphäre schaffen, in der man lächelt und lacht und sich wohl fühlt, und schaffen sie. Diese anheimelnde und erheiternde Atmo-

sphäre würde vermutlich selbst da entstehen, wo das Stück nicht so echt zu spielen ist wie von den meisten Darstellern des Hebbel- .... des Theaters in der Königgrätzer Straße. Drollig: solange dieses Theater Hebbeltheater hieß, konnte man sich nicht an den Namen gewöhnen; seitdem es nicht mehr so heißt, kann man sich den Namen nicht abgewöhnen. Die Hauptsache ist freilich, daß sich das Publikum endlich in das Theater hineingewöhnt. Das wird dank Rößler jetzt geschehen, und so wird sein Stück in jeder Beziehung hygienische Kräfte bewähren.

DAS TÄNZCHEN

Das Tänzchen eines Bahr, der auch ein Bär sein und die plumpsten Sprünge machen kann. Atta Troll, der einst die Freiheit Über alles hielt in Ehren, Tanzt auf seine alten Tage Um des Pöbels schnödes Geld. Hoffentlich. Denn der Fall läge ja viel schlimmer, wenn wirklich anzunehmen wäre, daß Bahr diese schäbigen Possenreißereien um ihrer selbst willen treibt. Mit einem Schriftsteller, der auf den Standpunkt seines eigenen Generaldirektors Lavin gekommen wäre, ließe sich wenigstens streiten. Lavin verkauft den dummen Deutschen monatlich siebenunddreißigtausend Flaschen Lavinol, um sich ein Automobil und eine adlige Schwiegertochter zu halten, lehnt aber für seinen persönlichen Bedarf dieses Schwindelfabrikat entschieden ab. Solch einem literarischen Lavin würde man zu erklären suchen, daß die dummen Deutschen auch zu unterschätzen sind, und würde ihn fragen, wie er es mit seiner Publikumspsychologie vereinbar findet, daß von seinen zwölf Stücken gerade das beste, das ‚Konzert', den größten Erfolg gehabt hat. Einen Bahr jedoch, der an die Schönheit oder die Anmut oder die Lustigkeit dieses ‚Tänzchens' glaubte, würde man aufgeben müssen und aufgeben können, weil sein Geist bereits tot wäre. Da mir also ein zynischer Bahr lieber ist als ein geistig toter, werde ich seinen Schwank nicht als ein dramatisches Produkt, sondern als eine geschäftliche Speku-

lation ansehen und mich in seinem Interesse freuen, daß sie mißglückt ist. In seinem Interesse will ich sogar sagen, warum sie mißglückt ist.

Weil er zwei Irrtümer begangen hat. Er hat erstens Aristophanes mit Philippi verwechselt. Wenn wir unsere Lustspieldichter immer wieder anstacheln, hinein ins volle Menschenleben zu greifen, so heißt das, daß sie Komödienstoffe von Gegenwartswert entdecken, daß sie in den Ereignissen des Tages und in den öffentlichen und nichtöffentlichen Personen dieser Tage die Komik aufspüren, einfangen, gestalten — beileibe nicht, daß sie fix und fertige Komödien der Zeitgeschichte dramatisieren sollen. Die Affäre des Herrn von Jagow, die wir im vorigen Jahr belacht haben, war eine runde, schlagende und sogar eine moralische, eine pädagogische Komödie, weil den lieben Leuten, die die Grube gegraben hatten, monatelang von ihrem Reinfall die Glieder schmerzten. Wer aber hätte geahnt, daß zu allem Unheil, das die Geschichte angerichtet hat, nachträglich auch noch dieser Schwank kommen würde! Er treibt das Epigramm zu drei Akten auseinander, worin einmal ein satirisches Wörtchen mit dem preußischen Junker geredet wird. Mag der nun tatsächlich so schlimm sein, wie die liberale Presse behauptet (trotzdem diese Gegnerschaft eigentlich für ihn einnimmt): schlimmer als der schlimmste preußische Junker ist jedenfalls der Witz dieses Wieners über ihn. Wie albern, ja, wie ordinär Bahr hier wird, bis zu welchem Grade ein Kopf und ein Geschmack sich selbst verleugnen können: das war die Überraschung des Abends. Möglich, daß Bahr sich gegenüber dem Vorwurf der Überdeutlichkeit, der Absurdität seiner Figuren, der lächerlichen Tollkühnheit seiner Motivierungen auf die Ungebundenheit des Schwanks beruft, der sich aus der platten Wirklichkeit in phantastischere Gegenden hinaufwinden darf. Dürfte! Denn wenn ein Schwank nicht in einem Restaurant, sondern ‚bei Borchardt', nicht in einem Hotel, sondern ‚bei Adlon' spielt, so muß er sich schon den Maßstab der Wirklichkeit gefallen lassen. Da rächt es sich, daß Bahr mit Anspielungen kitzeln,

daß er bei der Einschlachtung einer Sensation auch im Detail Sensation machen wollte. Er hat in jeder Hinsicht bewußt unter seinem Niveau gearbeitet — und es war sein zweiter Irrtum, daß damit der Erfolg zu zwingen ist. Das Geheimnis der Philippi und Sudermann und des Schöpfers der ‚Fee Caprice' und all der anderen goldglänzenden Vorbilder Bahrs ist eben, daß sie durchaus nicht kaltherzig auf Tantiemen ausgehen, daß es um ihre erhitzten Schädel rauscht, und daß sie von der Herrlichkeit ihrer Dichtungen inbrünstig überzeugt sind. Darum ist es auch ihre Gemeinde. Bahr aber hält das ‚Tänzchen' für einen Schmarren, gerade gut genug für das Pack, und das läßt sich kein Pack gefallen. Es will respektieren können und wittert einfach, ob es das kann, oder ob ein Autor sich ihm zuliebe dümmer und ärmer macht, als er ist. Nicht oft hat man das Publikum so empört gesehen wie bei diesem ‚Tänzchen'.

Es ist anzunehmen, daß ein Teil der Empörung Brahm gegolten hat. Warum hat der Mann eigentlich niemals den wahren, den tragischen Philippi aufgeführt? Und wie lange wird er noch zögern, sich offen zu Robert Misch zu bekennen? So oft ich Brahms Taten beim rechten Namen nenne, mahnt mich Bahr väterlich, mir doch einmal Berlin ohne Brahm vorzustellen. Ich stelle mir vor. Es ist wirklich furchtbar, was uns droht: daß man uns nämlich kraftlose Theaterdirektoren, die in einem Winter drei brauchbare und drei unbrauchbare Stücke anständig oder miserabel spielen, nicht mehr auf Grund längst verwirkter Verdienste als Wohltäter der Menschheit anpreisen wird, und daß für eine Unappetitlichkeit wie dieses ‚Tänzchen' nur noch Bühnen in Betracht kommen werden, die nicht einmal ihr Verfasser für sie in Betracht zieht.

DER ZORN DES ACHILLES

Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiaden Achilleus (dem Agamemnon seine Briseïs genommen hat): so beginnt der erste Gesang der Ilias, und so könnten auch alle folgenden

Gesänge beginnen, weil dieser Zorn nicht wenig Zeit braucht, um sich auszutoben. Denn erst am Ende des vierundzwanzigsten Gesanges ruht Achilleus im innersten Raum des Gezeltes, und ihm liegt zur Seite wieder des Brises rosige Tochter. Aus dieser Geschichte hat Wilhelm Schmidtbonn ein Drama — leider nicht von drei Akten, sondern von acht Szenen gemacht, für das vor allem Homers Schluß nicht in Betracht kam. Es ist das Vorrecht des Epos, unzählige männermordende Kämpfe in einen stattlichen Festschmaus ausklingen zu lassen. Um für ein Drama tauglich zu werden, mußte Achill sterben. Um seinen Tod nicht untragisch wirken zu lassen, mußte der Dichter ‚Schuld' auf ihn laden. Bei Schmidtbonn wird Achill ein Michael Kohlhaas der Antike, der, einmal erregt, ganz außer sich gerät und blindlings rast, um zu seinem Recht zu gelangen. Diesen Achill trifft es weniger schwer, daß er Briseïs entbehren soll, als daß man ihn zu Unrecht um sie gebracht hat. Man hatte sie ihm geschenkt: man durfte sie ihm nicht bloß deshalb rauben, weil Agamemnon seine Chryseïs hatte hergeben müssen. Darüber kommt er nicht hinweg. Unrecht ward mir getan! Hier sitzt ein Mann, dem Unrecht ward getan! Ist Vaterland ein Ding, das Unrecht tun darf ohne Scheu? Um diese eine Frage kreisen unablässig seine Gedanken. Sie vergiftet sein Blut, benebelt sein Hirn, verhärtet sein Herz. Erst als sein Zorn vertobt ist, weil er großartig und mitleidslos wie ein Naturereignis auf die Griechen und auf Hektor niedergegangen ist, erkennt oder ahnt er doch wenigstens: daß erlittenes Unrecht nicht berechtigt, es hundertfach, an Schuldigen wie an Unschuldigen, zu vergelten; daß höchstes Recht höchstes Unrecht wird; daß diese kluggefügte Welt die Maße seines Selbstgefühls, seiner Herrschsucht, seines Trotzes und seiner Zerstörungskraft zu sehr beengt; daß, kurz, des Adlers Platz nicht unter Krähen ist. Diese Erkenntnis oder Ahnung macht ihn schwach und stark zugleich: er springt freiwillig, freudig, ungerüstet und laut singend zu sicherem Tod dem Feind entgegen.

Es schadet nicht, sondern nützt, daß Schmidtbonn hier

zwei Tragödien zu einer vereinigt: daß er das Schicksal des arglos reinen Menschen, der nicht groß zu sein brauchte, unter den arglistigen und unreinen Menschen, und daß er das Schicksal des Genies, das weder naiv noch untadelig zu sein brauchte, unter den Durchschnittsmenschen dargestellt hat. Dies oder das allein hätte das Drama vielleicht monoton bleiben lassen. So aber ist Achilles reich genug, um uns von Anfang bis zu Ende in Atem zu halten. Wo er ist, wären Götter, auch wenn über ihm keine wären. Und in Schmidtbonns Gedicht sind keine. Kein Apollon betäubt den tapferen Patroklos, kein Zeus sendet den Achaiern stäubenden Wind entgegen: Achilles grollt, und schon entvölkert sich die Erde. Aber was wäre die bloße Bären- oder selbst Löwenhaftigkeit! So ist denn nicht wahr, was ein Schmeichler zu Agamemnon sagt: „Er ist nur stark, du klug." Achills wundervolle Tumbheit und Dumpfheit wird niemals Dummheit. Zum mindesten verfeinert seine Stärke sich da, wo er liebt, zu Scharfblick und Seelenzartheit. Wenn es um Patroklos geht, so wittert er in jedem Falle, woher ein gefährlicher Rat stammt; und wenn es um Briseïs geht, so ist er nicht Herr und Gebieter, sondern Ritter. Sie hat er lieb; allein mit Aug und Armen hängt er an dem Jüngling. Der ist ihm seines Lebens tiefste Freude. Zum Glück nicht mehr. Auch Unterlassungen sind dichterische Verdienste. Freilich war von Schmidtbonns Geschmack nicht zu befürchten, daß er Achills Beziehung zu Patroklos erotisch trüben würde. Aber daß er die Episode der Briseïs nicht ausgebeutet, daß er, zum Beispiel, die Szene vermieden hat, wo sie sich den Agamemnon nicht zu nahe kommen läßt: dafür soll ein Dichter besonders bedankt sein in der Zeit Ernst Hardts, der aus solch einer Szene fünf Akte zu machen pflegt und uns nach seiner ‚Gudrun' hoffentlich auch eine ‚Briseïs' schenken wird. Schmidtbonn ist in diesem Männerstück prachtvoll und unbeirrt und in jedem Sinne männlich geblieben.

Aber warum hat er, der mit gutem Recht den Homer bald ganz aus dem Spiel gelassen, bald wörtlich übernommen, der

also vor einer Vorlage von wahrhaft kosmischer Größe sich selbst weder überschätzt noch unterschätzt hat und jedenfalls so mit ihr umgesprungen ist, wie ein freier Künstlersinn es sich immer erlauben sollte: warum hat er nicht noch viel entschlossener alles Beiwerk abgestreift, das aus dem Epos stammt? Es ist schuld, daß auf einen kunstreich gedrungenen, eminent dramatischen ersten Akt zwei Akte folgen, die eben nicht geschlossene Akte sind, sondern in Szenen zerfallen, zersplittern. Am Schluß des ersten Aktes vergräbt Achill sein Schwert und seine Rüstung: am Anfang des zweiten Aktes sind die Griechen bereits in Verzweiflung. Diese Kurzangebundenheit wäre auch für den weiteren Verlauf eine dramaturgische Notwendigkeit. Daß nach neunjährigem Krieg Troer wie Griechen den Frieden herbeiflehen, daß aber hier wie dort bestimmte Elemente einen endlosen Krieg einem ehrlosen Frieden vorziehen würden: das setzen wir als selbstverständlich voraus. Diese Mischstimmung von Friedenssehnsucht und Nationalgefühl hätten uns dreißig flammende Verse viel eindringlicher übermittelt als die beiden langwierigen Szenen, die Schmidtbonn nicht entbehren zu können glaubt. Aus lauter Angst, am Ende nicht gründlich genug zu motivieren, ermüdet er den Anteil an der seelischen Entwicklung Achills, auf die nicht bloß uns, sondern doch auch ihm alles ankommt. Er durchmißt treu und gerade den Weg, den er sich vorgesetzt hat. Er weiß noch nichts von Verkürzungen, Überschneidungen, zeitersparenden Abzweigungen. Dabei ist bemerkenswert und für Dramatiker höchst lehrreich, wie hart gehämmerte Verse ihren stählernen Charakter in demselben Augenblick verlieren, wo sie in gemächlichen Szenen gesprochen werden. Je nach dem, ob das Drama stürmt oder schleicht, wirken Schmidtbonns homerische Helden, die in beiden Fällen kaum ein überflüssiges Wort reden, ehern oder geschwätzig.

Es gab trotzdem eine fast leidenschaftlich lebendige Aufführung, dank den wichtigen und auch einigen unwichtigen Einzelleistungen. Die Regie war einen kräftigen Hauch von Meer, vor allem aber die Belebung, die Durchglutung der

Massen schuldig geblieben. Das fiel um so mehr auf, als ganz offenkundig Schmidtbonn in der Gestaltung seiner Massenszenen sich von Reinhardt beeinflußt zeigt, und als es infolgedessen das Theater eigentlich nicht schwer gehabt hätte, dem Dichter das nachzuschaffen, was es ihm selber vorgeschaffen hat. Nur daß eben nicht Reinhardt der Regisseur war, sondern Hollaender. Er hat die Talente des Ensembles keineswegs gehindert, Poesie, Phantastik, Farbe, Würde und, was sonst etwa nötig ist, aus sich herauszuschleudern oder zu stellen. Der junge Herr Danegger durchleuchtete und formte zugleich den kurzen Bericht des Eurypylos wie ein alter Meister, der das Glück gehabt hat, künstlerisch nicht im geringsten zu altern: wenn dergleichen schicklich wäre, hätt' ich Da Capo geschrien. Patroklos war Moissi, also die Jünglingshaftigkeit, der Wohlklang, die Liebenswürdigkeit in Person: Achill ist zu verstehen. Wegener hat denn auch am meisten mit der klaglosen Klage um den Freund ergriffen, mit dem tonlosen Ton eines Menschen, der hinfort zu schauriger Einsamkeit verdammt ist — oder zum Tode. Nachdem Wegeners Achill sich zum Tode verdammt hat, stirbt er, wie er zu Lebzeiten seines Patroklos gelebt hat: randvoll von elementarer Kraft, unbändig wild bis an die Grenze der Tierheit und dabei doch geadelt, königlich, bezwingend schmerzenreich. Möglich, daß Wegener anders aussieht, als man sich den Achill bis heute vorgestellt hat. Aber nicht das Gesicht entscheidet, sondern die heroische Wesensmelodie eines Mannes von strotzender, von wahrhaft reifer Männlichkeit, und sie hat Wegener so vollkommen getroffen, wie sie nach Matkowskys Tode kein sichtbarer deutscher Schauspieler zu treffen vermöchte.

EINE GLÜCKLICHE EHE

Ein Stück für Analphabeten. Die nämlich Peter Nansens Novelle nicht lesen können. Darin erzählt der charmante Däne leise lächelnd, liebenswürdig, lebenskennerisch, leiden-

schaftslos und doch lebhaft, langsam und doch niemals langweilig die Geschichte einer Ehe, vieler Ehen. Der Bund zwischen dem behäbigen Postassistenten Christian Mogensen und dem leichtfüßigen Fräulein Nancy Schmidt, der sich zunächst trüb anläßt, wird allmählich glücklich und immer glücklicher, weil die kleine Frau es lernt, sich durch einen Liebhaber in gute Laune zu bringen und durch diese dauernde Gutgelauntheit sich selber ihrem Manne reizvoll und ihr Haus behaglich zu machen. Nansen stellt seine glückliche Ehe nicht bloß verlockend dar, sondern verteidigt sie noch nachdrücklich. Er findet es falsch, daß der moralische Wert einer Frau davon abhängen soll, ob sie etwas häufiger oder seltener küsse. Wichtig sei nur, ob man schlecht gegen jemand handle oder nicht, und einer treuen Frau, deren Mann ein freudloses Dasein führe, sei unter allen Umständen diese untreue, aber leuchtende und verschwenderisch wärmende Frau Nancy vorzuziehen. Es ist der Lauf der Welt, daß das Kind auf den Geschmack kommt, und daß dem ersten Liebhaber ein zweiter folgt. Peter Nansen, auch er ist in seine Nancy verliebt und Kavalier genug, nicht ihr die ganze Schuld an dem Bruch mit dem Ministerialrat Jermer zuzuschieben Obendrein vollzieht dieser Bruch sich erst nach einem Jahr, in aller Gemächlichkeit, und nicht ohne daß beider Herzen ausgiebig bluten, nicht ohne daß beider Wunden noch eine Zeitlang bei jeder Berührung schmerzen. Wenn dann der zweite Liebhaber dem dritten erheblich schneller weichen muß, so wird das wohl eher daran liegen, daß Herr Martin seinem Vorgänger nicht gewachsen, als daß Nancy inzwischen verderbter geworden ist. Denn das ist Nansens größte Kunst: diese pendelnde Nancy bleibt reizend unschuldig. Sie ist einfach zu viel für einen Mann. Ihre Begierden sind natürlich und erhalten sie jung und schön, weil sie sie als natürlich empfindet und es aufgibt, sie zu bekämpfen. Sie ist wirklich wie Hebe, jene anmutige häusliche Göttin, die still und bescheiden mit dem Labetrank zwischen den durstenden Göttern umherwandelt.

Als Nansen daran ging, diese funkelnde, sanft malitiöse und virtuos abgewogene Novelle für die Bühne umzuschreiben, schien es ihm vor allem nötig, die Feder mit dem Zaunspfahl zu vertauschen. Immer wieder ist es erstaunlich, wie vollständig graziöse Geister von ihrer Grazie und ihrem Geist verlassen werden können, sobald es sie nach dem Theatererfolg gelüstet. Wer hätte Bahr das ‚Tänzchen' zugetraut, wer Peter Nansen diese taktlose Eindeutigkeit! In seinem Lustspiel wird Nancy gerade das, was sie nicht werden darf, wenn die Geschichte ihrer Ehe einen Sinn haben und sie selbst uns durch vier Akte fesseln soll: sie wird eine Dirne. Nachdem Jermer bei seinem ersten Besuch fünf Minuten neben ihr auf dem Diwan gesessen hat, küßt sie ihn, duzt sie ihn, verspricht sie ihm, morgen abend zu kommen, und bedauert nur, daß es heute abend nicht gehe. Warum geht es eigentlich nicht? Man wundert sich, daß sie nicht gleich die Tür zuriegelt. An sich wäre gegen eine so offen eingestandene Geschlechtlichkeit gewiß nichts einzuwenden. Man kennt Nancys genug, die keineswegs erpicht sind auf die zarten Schwingungen des Anfangs, die Katzbalgereien der Zwischenstadien, die Sensationen des Todeskampfes, die wollüstige Witwentrauer und die zarten Schwingungen des nächsten Anfangs. Aber ein dichtender Erotiker wie Nansen hätte zu wissen, daß für kultivierte Zuschauer der Weg alles, das Ziel fast nichts ist. Er gibt immer wieder das Ziel und spart sich die Nuancen, die Übergänge, die Untertöne, die Unmerklichkeiten, die Entwicklung. Damit wir doch an einer Stelle der Komödie erfahren, wie das innere Verhältnis Nancys zu Jermer sich gestaltet hat, muß das Liebespaar sich darüber in demselben kleinen Zimmer unterhalten, wo Mogensen mit dem Weihnachtsbaum beschäftigt ist. Weiter. So oft in der Novelle Nancy bei Jermer ist, lachen sie darüber, daß ihr Mann sie bei der alten Tante Lene glaubt. Als dann einmal Jermer mit dem Mann zusammensitzt und von ihm hört, daß sie bei Tante Lene sei, weiß er, wie weit sie mit Herrn Martin ist. Es ist ein Muster von geschmackvoll und witzig indirekter

Charakteristik. Auch auf der Bühne sitzen beide Männer zusammen: aber hier tritt Nancy vor sie hin und teilt ihnen mit, daß sie jetzt zu Tante Lene gehe — ohne daß Nansen sie etwa eine Brutalität gegen Jermer begehen lassen will. Von solchen Plumpheiten wimmelt das Stück. Sie steigern sich zu unbegreiflichen Klobigkeiten, wenn zum Schlusse Jermer so weit aus der Rolle eines zuverlässig diskreten Menschen fällt, daß er Hern Martin deutlich genug seine eigenen Beziehungen zu Nancy verrät. Nur die bemitleidenswerte technische Hilflosigkeit des Stückes schützt den Autor vor dem Verdacht, daß er sich bei der Dramatisierung seines kleinen Kunstwerks heimlich der Hilfe eines budapester Freundes bedient hat.

Nansen hat es seiner Vergangenheit als Novellist zu verdanken, daß ich ein Corpus liebevoll viviseziert habe, das ich sonst mit ein paar wütenden Hieben in die Pfanne gehauen hätte. Da er behauptet, schon vor der Premiere gewußt zu haben, wie unbarmherzig die berliner Theaterkritik ist, wird er durch meine Milde angenehm überrascht sein. Da er ferner versprochen hat, diese Kritik mit Verständnis aufzunehmen, so wird er aus ihr ja wohl auch herauslesen, daß mir seine Zukunft als Dramatiker hoffnungslos erscheint, und daß ich es bedauern würde, wenn er öfter seinen guten literarischen Ruf aufs Spiel setzte, und sei es das Spiel des intimen Theaters der Schumannstraße. Höchstwahrscheinlich würde diese Komödie überall sonst noch grauenhafter, noch undelikater wirken. Hier wurde doch nach Möglichkeit abgedämpft und vermenschlicht. Geradezu ein Glück für das Theaterschicksal des Stückes war es, daß Moissi eine ganz andere Figur spielte, als Nansen sich gedacht hat. Der will einen höchst soignierten Herrn von grader, gemessener, distinguierter Haltung, den Typus eines jungen dänischen Ministerialbeamten comme il faut, halb Diplomat, halb Geistlicher. Hätte Moissi sich daran gekehrt, so wäre der Verlauf der Sache vollends unerklärlich und unerträglich geworden. Er gibt einfach einen lieben, netten, frischen, verführerischen Jungen mit dem entzückendsten Lächeln von der Welt, weiß

erfreulicherweise die Hälfte des Textes nicht und nimmt dem Rest jede Peinlichkeit. Trotzdem sollte mit einer kostbaren Kraft wie Moissi nicht so wenig sparsam umgegangen werden, daß er von Premiere zu Premiere kaum Zeit hat, die Rolle zu lernen. Seine Geliebte ist Fräulein Terwin, die hiermit den Platz gefunden hat, den sie ungefähr ausfüllt. Weswegen man aber selbst diesen Abend nicht als verloren bezeichnen kann, das ist Arnolds Mogensen. Ein anspruchslos zufriedener, dumpf ahnungsloser Bürger von ergötzlichster Kurzsichtigkeit, umschimmert von der Glorie derer, deren das Himmelreich ist. Man malt sich unwillkürlich aus, was Mogensen empfände, wenn er hinter das Treiben seines Weibchens käme. Den Mogensen des Nansenschen Stückes könnte unsertwegen der Teufel holen. Mit Arnolds Mogensen würde man ein bißchen mitleiden. Der Schauspieler gab den Humor, den der Dichter durchweg schuldig geblieben ist.

SCHWANK UND GROTESKE

Als Paul Lindau die schlechte Kunst, die er heute in rüstiger Altersschwäche macht oder wenigstens verantwortet, noch in seniler Jugendlichkeit kritisch erforschte und förderte, nahm er einmal folgende erleuchtende und erlösende Abgrenzung vor: „Vielleicht ließe sich, besser als aesthetisch, empirisch der Unterschied zwischen der Posse und dem Lustspiel in der Weise bezeichnen, daß das Lustspiel keine Couplets enthält und nur ein freundliches Lächeln hervorruft, während die erstere mit Gesangseinlagen gegeben wird, die Zuschauer bis zu Tränen zum Lachen zwingt und ihnen, während sie sich köstlich amüsieren, den Schmerzensruf entlockt: Herr Gott, ist das dumm!“ Ein großes Muster weckt Nacheiferung und gibt dem Urteil höhere Gesetze. Ich werde also als unzweifelhaft empirischer Besucher des Residenztheaters und des Neuen Schauspielhauses den Unterschied zwischen dem gallischen Schwank und der germanischen Groteske am einfachsten so bezeichnen: daß mir zwar in

beiden Fällen der Lindausche Schmerzensruf ohne die angenehme Beigabe von Lachtränen entlockt worden ist, daß aber der Schwank anspruchslos, die Groteske anspruchsvoll auftritt. Das bestimmt den Ton der Ablehnung.

Die Herren Maurice Hennequin und Georges Mitchell haben keinen anderen Wunsch, als ein gesättigtes Publikum zwei Stunden lang zu unterhalten. Der deutsche Theaterdirektor nun, der ein Stück von ihnen oder ihren Brüdern herübernimmt, sollte niemals außer acht lassen, daß wir vor dem Abendbrot ins Theater gehen und uns einigermaßen satt lachen wollen. Bedingung ist demnach eine gewisse Dichtigkeit der Komik. Ein öder erster Akt macht verdrießlich, ein dünner zweiter Akt muntert nicht genügend auf, und wenn endlich der dritte Akt imstande wäre, seine Schuldigkeit zu tun, dann ist es immer noch nicht leicht, über zwei Hindernisse hinwegzukommen. Man glaubt zunächst Alexander den ‚aimé des femmes' nicht mehr. Wie er auf Hutnadeln sitzt: das ist nach wie vor zum Schreien. Aber wo von der frischesten Probiermamsell bis zur abgetakeltsten Großfürstin alles besinnungslos in einen verliebt ist, da muß es schon eine verführerischere und vermutlich auch jüngere Männlichkeit sein. Es ist für uns und für Alexander ganz gut, daß dies seine letzte Rolle im Residenztheater war: wir werden jetzt hoffentlich erfahren, daß er nicht bloß eine ‚Spezialität' ist, und er selbst wird sich freuen, von einem Genre befreit zu sein, das sich überlebt hat. Freilich: ‚Alles für die Firma' ist, trotz der Abgenutztheit der Bauart und der Altertümlichkeit vieler Züge, doch meines Wissens das erste Exemplar eines neu und besonders zusammengesetzten Fabrikats. Nennen wir es: pornographischer Benedix. Ein moralischer Schwank. Zwei Frauen wollen ehebrechen und bleiben notgedrungen treu. Ein schlaues Jüngferlein hält mit sich Haus und wird denn auch zum Schluß geheiratet. Also: ein Spiel für Hofbühnen', das erst durch Zoten, gesprochene und zur Schau gestellte Zoten residenztheaterfähig wird. Da aber wird es wohl eine übertriebene Zimper-

lichkeit von mir sein, daß ich Zoten in unserer plumpen deutschen Sprak weder aus dem Munde eines Mannes noch gar einer Frau mitanhören kann, und daß es mir höchst genierlich ist, zusammen mit achthundert Menschen ein Mädchen weiter als bis auf den Unterrock entkleidet zu sehen. Diese Massivitäten waren bei mir das zweite Hindernis einer heiteren Wirkung. Die Zensur, die das alles erlaubt, rechnet wahrscheinlich nicht damit, daß blütenweiße Gemüter wie ich das Residenztheater besuchen, und wird überhaupt wissen, warum sie seit Jahrzehnten hier nicht denselben Maßstab anlegt wie an anderen Orten. Wenn nur auch wir wüßten, warum sie immer wieder reine Kunstwerke verbietet!

Damit ist beileibe nicht ‚Fiat justitia!' gemeint. Diese ‚Kriminalgroteske in drei Instanzen' hat so lange geatmet, wie die Zensur in ihrer Finsternis sie zärtlich betreute, und ist mit dem ersten Schritt ins rosige Licht der berliner Öffentlichkeit schmählich verblichen. Da Lothar Schmidt und Heinrich Ilgenstein verlangen, sogar mit Ausrufungszeichen verlangen, daß Gerechtigkeit ohne Unterschied der Person herrsche, so werden sie sicherlich nicht gerade für sich selber eine ungerecht milde Justiz beanspruchen. Also: Kopf ab!, weil sie ihn nicht dazu gebraucht haben, sich über das Wesen der politischen Satire, das Wesen der dramatischen Groteske, das Wesen des lebendigen Theaters klar zu werden. Der Satiriker braucht ein Objekt, um es mit einem Dolch zu Tode zu kitzeln. Wenn er ihm aber mit einem Dreschflegel zu Leibe geht, so ist es nach einem Schlage tot und kein Objekt mehr. Die Autoren werden mich, solange sie nicht weitergelesen haben, mißverstehen und triumphierend darauf hinweisen, daß das Leben nachträglich einen ähnlichen Fall wie den ihren geliefert hat. Genau so wie in diesem Stück war tatsächlich im Mordprozeß von Dabendorf, den wir eben erlebt haben, das Opfer verschwunden. Der Staatsanwalt beantragte Todesstrafe, die Geschworenen erkannten auf Freisprechung. Trotzdem das Opfer verschwunden blieb. Irgendwie durfte, ja mußte selbstverständlich solch ein Fall

verzerrt werden, um eine Satire abzugeben. Im Stück aber erscheint das Opfer gesund und vergnügt vor Gericht, ohne daß das für Richter und Geschworene ein Grund wird, das Urteil aufzuheben. Dagegen wird ein Graf, der sich selbst bezichtigt, einen seiner Knechte erschossen zu haben, im Gefängnis mit Lampreten, im Gerichtssaal mit Klubsesseln traktiert und freigesprochen. Das heißt so kraß übertreiben und so hanebüchen kontrastieren, daß wirklich nur die durchgeführte Form der Groteske die Vorgänge künstlerisch glaubhaft machen könnte. Ein wilder Witz, eine freche Genialität, ein verwegenes Temperament, ein — wo gerate ich hin! Wir sind leider nicht in tropisch bunten und glühenden Geländen der Absurdität, sondern bei Schmidt und Ilgenstein, die gewiß eine Groteske, aber eine unfreiwillige Groteske verfaßt haben. Ihr Stück, das ein Epigramm breit und entzwei walzt, ist mit seinem unscharfen Gerede, seiner matten Witzelei, seinen unbedenklichen Geschmacklosigkeiten und seiner asthmatischen Technik wie ein greulich entarteter Körper, der keine Nerven, keine Sehnen, keine Knochen, sondern nichts als Muskeln und noch dazu schlappe Muskeln hat. Erst im dritten Akt straffen sie sich. Da ist es denn zu spät. Daß man nämlich einen erträglichen dritten Akt mit um so größerer Freude begrüßen wird, je schlechter die ersten beiden Akte waren, das ist ein Irrtum kurzsichtiger Dramaturgen. Man ist, besonders wenn man die beiden Akte in der plumpen und geistlosen Darstellung des Neuen Schauspielhauses gesehen hat, einfach nicht mehr aufnahmefähig. Witze, die sonst gezündet hätten, verpuffen. Hier gar ist die Pointe (daß der Ermordete plötzlich erscheint) nicht einmal neu. Fiat justitia: Werft das Scheusal in die Wolfsschlucht und habt keinen Respekt vor dem Freisinn, dem Republikanertum und dem Mut von Leuten, denen es so große Herzensnot bereitet, wie die Gerechtigkeit bei uns mißbraucht wird, daß sie selber diese Gerechtigkeit zu einem groben, flüchtigen, armseligen Theaterstück ohne einen Hauch von echtem Zorn mißbrauchen.

Aber, o Freunde, nicht diese Töne! Lohnt es denn? Und bin ich nicht tadelnswerter als sämtliche schwachen Autoren, daß ich von ihnen und ihrer Blöße spreche, statt von meinen Genüssen? Am Abend vor dem Schwank war ‚Figaros Hochzeit', am Abend nach der Groteske ‚Die Entführung aus dem Serail' (und dazu noch, ausnahmsweise, im Schauspielhaus — wo Mozart freilich regelmäßig gespielt werden sollte, weil man erst hier der Partitur in jede Falte blicken kann, weil durch die wunderbare Intimität des Raums jeder Klang zugleich verstärkt und verfeinert wird). Da wallfahrtet hin. Da gibts kein Premierenvolk, gibts nicht einmal ein bekanntes Gesicht. Aber da habt ihr Schwank und Groteske und politische Satire, Witz und Geist und Seele, Zartheit, Grazie und Güte, Sehnsucht, Erfüllung und Verklärung, adligstes Menschentum und alle, alle Süßigkeit der Kunst. Bestaunt den kleinen Lieban, der ein Genie ist und nicht altert und aus Pedrillo und Basilio voll Komödenwirbligkeit den farbenfrohsten Funkenregen schlägt. Hört, von der Hempel, Susannens Gartenarie, bei der euch vor Seligkeit das Herz stocken wird, es sei denn, daß ihr keins habt. Erlebt das Finale des ‚Figaro', erlebt diesen brausenden Aufschwung, diese zusammenschießende Leidenschaft von zehn menschlichen Stimmen, hinter denen es wie von einer Orgel und einem unsichtbaren Chor zu schallen scheint, und über denen sich der Himmel öffnet. „Hinauf, hinauf! die Erde flieht zurück!" Da waltet eine Kraft der Entrückung, der man sich mit ekstatisch ausgebreiteten Armen überläßt, auch wenn man kühler ist als ich. Denn schaut euch um: die innigste Rührung in allen Mienen, Glanz in den Augen, ein beglücktes Lächeln, das verbindet und verbündet, eine Atmosphäre von Reinheit, Schönheit, Helligkeit und Leichtigkeit im ganzen Hause und Freude, Jubel, Dankbarkeit wie nirgends sonst. Dies sind die wahren Feste des Theaters von Berlin.

VON SCHNITZLER, SCHÖNHERR UND BRAHM

So oft ich das Lessingtheater unsanft behandle — und das muß ja neuerdings leider nach jeder Aufführung geschehen, weil entweder das Stück oder die Darstellung nichts taugt — setzt es Beschimpfungen, Bedrohungen und Denunziationen. So oft ich Reinhardt unsanft behandle — und selbst heute, wo meine Begeisterung nicht mehr oft genug gelockert wird, braucht das ja zum Glück nicht allzu oft zu geschehen — im Falle Reinhardt also werde ich bedankt, gehätschelt und mit allen Künsten mündlicher und schriftlicher Überredung aufgestachelt, diesen Götzen doch nun endgültig zu verbrennen. Armer Brahm! Ihn hat das harte Schicksal getroffen, auf seine alten Tage ein Liebling zu sein. Die Trunkenheit ist so allgemein, daß wohl auch die paar Vorzüge, die ich seinem Theater immer noch zuerkenne, gar nicht vorhanden sein werden. Ich will nächstens schärfer zusehen. Indessen wütet ruhig weiter. Über euern Racheschwur lach ich nur Ich weiß längst, daß es schwerer ist, Kritiken zu erfassen als zu verfassen. Wer mir aber nicht einmal nach elf Jahren einer ziemlich planvollen Tätigkeit draufgekommen ist, daß ich am liebsten juble; wem es entgangen ist, daß meine Ablehnungen keinen anderen Zweck haben, als Raum für die Dinge zu schaffen, über die ich jubeln kann: der gehe endlich zu den Kritikern über, denen sein Gehirnchen gewachsen ist. Wenn ein Enthusiast von Geblüt sich einem Theater abkehrt, das er manches liebe Mal mit Überschwang gepriesen hat, so gibt es drei Möglichkeiten. Entweder ist der Enthusiast allmählich ein Griesgram geworden. Aber eh' siehst du die Loire zurückefließen, eh' daß aus mir ein Griesgram wird. Oder es haben sich, wie ein anonymer Schubiak mutmaßt, gute persönliche Beziehungen in schlechte verwandelt. Aber weder hat hier jemals die leiseste persönliche Beziehung bestanden, noch wäre mein bedauerlicher Sachlichkeitsfanatismus durch dergleichen zu brechen. Was bleibt demnach drittens? Daß Brahms Theater sich erschreckend verschlechtert hat. Aber diese Erklärung liegt zu nah, als daß ich meinen An-

klägern und Angebern zumuten dürfte, gerade darauf zu verfallen.

*

Ich werde mir auch heute wenig Mühe geben, durch Freundlichkeit der kritischen Sitten bei Brahms unheilbarer Gemeinde Anklang zu finden. Was wäre denn um alles in der Welt an diesem letzten Abend groß zu loben, soweit Brahms Leistung in Betracht kommt? Ohne jeden Zweifel: Schnitzlers ‚Komtesse Mizzi oder Der Familientag‘ ist ein äußerst amüsantes kleines Kunstwerk. Die Menschen, unter denen ‚Das weite Land‘ vor sich geht, sind hier geadelt und (dadurch?) um die Fähigkeit gebracht, zu sterben, wenn sie lieben. Sie kriegen Kinder, ob sie auch gräfliche Fräuleins sind; sie machen diesen Fräuleins Kinder, ob sie auch mit Fürstinnen verheiratet sind; und sie treffen sich nach achtzehn vergnügten und in jeder Beziehung abwechslungsreichen Jahren, um einander aus ihrer unfeierlichen Lebensauffassung kein Hehl mehr zu machen, aber vielleicht doch noch nachträglich dem illegitimen Sohn leidlich legitime Eltern zu verschaffen. Was Schnitzler hier vermeidet, das allein bezeugt seinen unfehlbaren Geschmack. Er unterdrückt die Erkennungsszene zwischen der ledigen Mutter und ihrem erwachsenen Kind, um derentwillen die meisten anderen Dramatiker einen solchen Einfall überhaupt nur ausgeführt hätten. Er läßt sein Spiel leicht und frei von wehmütiger Nachdenklichkeit, die es vielleicht ein bißchen vertieft, sicherlich aber übermäßig beschwert hätte. Er bemoralisiert diese spöttischen, entweder aus Dummheit oder aus Klugheit spöttischen Epikuräer durch nichts anderes als durch die milde, unauffällige Ironie seines Tons. Bis hierher hätte die Geschichte ebenso gut eine Novellette werden können. Ein Dramolet wird sie nicht durch irgendeinen Konflikt, sondern durch eine Parallele zu dem Hauptvorgang. Komtesse Mizzi also kommt nach achtzehn Jahren zu ihrem Kind und ein bißchen später wahrscheinlich zu einem Mann. Mizzis Vater aber wird nach achtzehn Jahren von seiner Balleteuse verabschiedet, weil es sie unwiderstehlich zu einem Fiaker

zieht. Mizzi, ihr letzter Liebhaber, ihr erster Liebhaber, sein und ihr Sohn, ihr Vater, seine Freundin und deren Verlobter, sie treten nach einander und mit einander auf: das ergibt den Familientag und das lustige Drama. Sie schwatzen, scherzen, plänkeln, beobachten und lassen sich beobachten, schleifen aus ihrer Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft einen deliziösen Dialog und erzeugen zugleich den vollen Schein des Lebens und die runde Realität der Kunst, der leider das Lessingtheater nur halb gewachsen ist. Es entsteht nicht die Atmosphäre, die Schnitzler sich gedacht hat, weil nicht alle seine Menschen entstehen. So kunstvoll die Triesch Komtesse Mizzi durch lächelnden Gleichmut von ihrer schwerblütigen Schwester Genia Hofreiter unterscheidet: sie ist für diese Mizzi noch immer zu viel, ohne daß sie etwa zu viel macht. Ihr künftiger Mann dagegen ist gar nichts, und ihr Vater macht zu viel. Reicher hat einen verhängnisvollen Zug nach dem Osten. Neulich hat er Bahrs Generaldirektor aus dem Lavin in den Levin und aus der Tiergartenstraße in die Rosenstraße zurückgespielt; jetzt hat er, als oesterreichisch-ungarischer Graf, das wiener Cottage allzu tief in die Puszta verlegt. Herr Monnard aber, der ein Fürst sein sollte, hätte hier höchstens Fürst geheißen, wenn das ein christlicher Name wäre.

*

Es folgte, statt voranzugehen: ‚Erde' von Schönherr. Zu dieser Ausgrabung hat Brahm der Kassenerfolg von ‚Glaube und Heimat' ermutigt. Die Wirkung war erheblich schwächer, da die ‚Komödie des Lebens' immerhin ein bißchen stärker ist als die ‚Tragödie eines Volkes'. Man ersieht hoffentlich schon aus diesem Satz, daß ich entschlossen bin, mich gegen den gefeierten Schönherr entsetzlich blasphemisch zu benehmen. Im Ernst: Was ist ‚Glaube und Heimat' denn Großes? Ein wackeres Theaterstück, mehr nicht. Ein dramatischer Defregger. Eine Monumentalität aus Gips, der ich vor einem Jahr prophezeit habe, daß sie in ein paar Jahren zerbröckelt sein würde, und die, siehe da, gar nicht einmal so viel Zeit dazu gebraucht hat. Heute murmeln die wütend-

sten Vorkämpfer des Reißers, deren Autorität den Schönherr-Rummel überhaupt erst heraufbeschworen hat, schämig etwas von ‚Überschätzung'. Welche Blamage für sie und für ihre lieben Deutschen! Man mußte wohl ein guter Christ sein, um sich vor einem Drama mit der Freude zu begnügen, daß es Fragen des evangelischen Glaubens behandelt und diesen Glauben verherrlicht. Kein Wunder, daß sich zu den guten Christen die schlechten gesellten und die Begeisterung organisierten. Erst recht kein Wunder, daß die schlechten Juden sich benebeln ließen und vertrauensvoll den Schwindel mitmachten. An den guten Juden war es schon damals, die Begeisterung auf ihren Ursprung zurückzuführen und nachdrücklich zu erklären, daß und warum ‚Glaube und Heimat', angeblich das Werk einer neuen, reicheren, saftigeren, erdhaften Kunst, überhaupt kein Kunstwerk geworden ist.

Glaube und Heimat sind in der Weise kontrastiert, wie etwa der selige Wildenbruch Kaiser und Reich, Pflicht und Liebe, Laster und Tugend, Zwang und Freiheit kontrastiert hat oder kontrastiert hätte. Weil Ferdinand der Zweite zum Kardinal Klesel gesagt hat, daß er lieber eine Wüste als ein Land voll Ketzer haben wolle, stellt Schönherr seine Oberoesterreicher vor die Wahl zwischen dem Glauben und der Heimat. Im ganzen Stück gibt es nichts als diese beiden Begriffe. Von jedem Punkt des einen zu jedem Punkt des anderen werden Drähte gelegt, die Funken, nämlich Theatereffekte sprühen, sobald sie aufeinandertreffen. Es ist unwahrscheinlich, daß Schönherr irgendeine Möglichkeit, eine knallende Szene herbeizuführen, ungenützt gelassen hat. Seine Bauern sind ihm nur Mittel zu diesem Zweck. Sonst haben sie keine Funktionen. Selbst in friedlichen Zeiten wären sie außerstande, einen Acker zu pflügen, eine Kuh zu melken, eine Sense zu dengeln und anderes Stroh als das Stroh dieses Dialogs zu dreschen.

Denn es ist ja keineswegs richtig, daß diese Sprache durchweg von deutscher Markigkeit, von asketischer Kargheit, von naiver Rauheit ist. Manchmal scheint sie es wirk-

lich. Aber noch immer sind genug Schlupfwinkel für Romanfloskeln da, die dadurch nichts von ihrer Phrasenhaftigkeit verlieren, daß sie ziemlich einsilbig sind. Die Leute nennen sich selber so, wie allenfalls wir sie nennen dürften, aber aus Gründen des guten Geschmacks nicht nennen würden. Vater, Mutter und Sohn sind ein Dreigespann, eine Großmutter ist eine Gluckhenne, ein Unmündiges ist ein Spatz, Schwalbennester spielen eine sentimentale Rolle, Herzen stehen sperrangelweit offen, und wenns zum Äußersten kommt, dann „ist sie da, die blutige Stund", dann „geht es erst ans große Leiden".

Der Zuschauer leidet nur mit, wenn er sich dumm machen läßt. Mit scharfen Ohren bleibt er gegen so geschwollene Formulierungen mißtrauisch, mit scharfen Augen sieht er die Nähte. Der wilde Reiter, der das große Leid über das Dorf bringt, der es entweder in eine Wüste verwandeln oder den Dörflern das Ketzertum austreiben soll — dieser halb allzu harte, halb allzu weiche Kerl hat weder den Verstand seines Kaisers noch seinen eigenen, sondern den Verstand des Autors, der ihm immer gerade das auszuhecken und auszusprechen aufgibt, was dem Stück weiterhelfen und es um eine krasse Situation vermehren kann. Man wird dagegen einwenden, daß ich den Stil des Dramas nicht erfaßt habe, wenn ich von dieser Balladenfigur eine volle Menschlichkeit verlange. Ich habe schon erfaßt, welchen Stil Schönherr angestrebt hat; aber ich bin allerdings der Meinung, daß Schönherr seinen eigenen Stil mißverstanden oder zum mindesten nicht durchgeführt hat.

Ein Beispiel. Von den zwei kurzen Szenen der Sandpergerin hat die zweite drei Sätze: „(Sinkt zu Boden) Bluet, rinn! Mein' Bib'l laß i nit!" (Mit brechenden Augen) Reiter, stich noch einmal! Mein' Bib'l laß i nit! (Zu ihrem Mann) Red' nit viel . . . und . . . geh . . . dein' Glauben nach . . . (Fällt tot zurück)." Lebensinhalt und Lebensende der Frau sind in diesen drei Sätzen gestaltet. In solche drei Sätze ist Herz und Hirn auch jeder anderen Figur einzufangen. Für

sie aber hat Schönherr dreißig, sechzig und neunzig Sätze gebraucht, in denen eigentlich immer dasselbe steht. Das macht dieses Drama so gedankenarm und fleischlos, das macht alle Szenen, in denen es nicht pufft und wettert, schlechtweg langweilig. Diese Leute, die einander nichts zu sagen haben, haben auch uns nichts zu sagen. Erst wenn aus der Theaterwolke der Kolophoniumstrahl zuckt, kommt Leben auf die Bühne. Da der Strahl hier nicht, wie bei anderen Brettergöttern, ohne Wahl zuckt, sondern mit rühmenswerter Akkuratesse nur da hervorgespult wird, wo es sich gehört, wo die Kulissenatmosphäre geladen genug ist, so ist wenigstens an dem Theaterstück nichts auszusetzen.

Von diesem Theaterstück hätte auch ich mit Achtung zu sprechen keinen Augenblick gezögert. Wir sind ja an tüchtigen Theaterstücken nicht reich. Aber weil wir an großen dramatischen Dichtungen noch ärmer sind, deswegen plötzlich Karl Schönherr zum Erlöser auszurufen — das geht wahrhaftig nicht an, das durfte kein ernster Kritiker mitmachen. In den Literatur= und Theatergeschichten werden mit ganz besonderen Ehren diejenigen Dramen bedacht, vor denen Deutschland durchgefallen ist. Die künftigen Historiker werden mit ganz besonderen Unehren diese ‚Tragödie eines Volkes' bedenken, auf die Deutschland hineingefallen ist.

‚Erde' aber, eine Komödie des Lebens, wird gar nicht vermerkt werden. Sie ist zwar viel lustiger als die Tragödie und dazu tatsächlich kunstähnlicher. Trotzdem wird sie der Zukunft als Symptom unserer Sehnsucht nicht bezeichnend genug und als Kunstwerk schließlich doch zu gleichgültig sein. Auch sie ist ja nach vier Jahren schon ziemlich tot. Wenn sie ganz tot ist, sollte man, um nichts umkommen zu lassen, aus den Regiebemerkungen einen Gartenlaubenroman machen und den Text zuweilen kropferten tiroler Bauern vorspielen, die beim geseufzten Tirili und beim unverdient frühen Tode eines gefühlvollen Jungknechts hoffentlich weinen werden, und denen man die Gefräßigkeit eines Roßknechts dreimal

demonstrieren muß, bis sie begreifen, daß ihr Dichter einen gefräßigen Roßknecht hat darstellen wollen. Gott helfe mir: aber hier sitze ich und kann nicht anders, als die Primitivität solcher Stücke unerträglich heißen. Was wars um diesen Schönherr? wird man nach fünf, allenfalls noch nach zehn Jahren gefragt werden. Es sah so aus, wird die Antwort lauten, als ob nach einer fast übertriebenen Seelenzerfaserung eine Kunst der Muskeln gut tun würde. Da erwählte man kein Patrizierkind, Da erwählte man einen vom Plebse. Da ernannte man diesen Sohn der Wildnis zum Dichter. Und wirklich: sein Geist, sein Denken blieb Ganz frei vom Einfluß abstrakter Philosophie! Er blieb er selbst! Der Kobes war ein Charakter. Aber es kam allzu schnell auf, daß das allein doch nicht genügt, und da wurde der Sohn der Wildnis wieder abgesetzt.

*

Immerhin: heut atmet er noch im rosigten Licht und hat die kleine Genugtuung, daß ‚Erde' von derselben Bühne begehrt wird, die ihm die Komödie vor dem Kassenerfolg von ‚Glaube und Heimat' zurückgegeben hat. Was lange währt, wird selten gut. Wollte Brahm mit seiner Aufführung beweisen, wie weit das Hebbeltheater von 1908 bereits nach einjähriger Übung das jahrelang eingespielte, gerade auf derlei Stücke eingespielte Lessingtheater überboten hat? Herrn Lessings Regie — durch läppische Unterstreichungen, durch stumpfsinnige Ausmalung ‚naturwahrer' Nebenzüge verhindert sie, daß herauskommt, was Schönherr vorgeschwebt hat: der Rhythmus, die Melodie, das Lebensgefühl erdenseliger, erdeneifersüchtiger, erdenschlichter Menschen. Diese Menschen selber? Reicher bemüht sich redlich und für sein städtisch-jüdisches Wesen nicht einmal ohne Glück, den Ackersmann vorzutäuschen, hat aber nichts von der Dämonie, die dem alten Grutz zugedacht ist, und die ein genialer Schauspieler ihm zuteilen würde. Eine anständige Leistung, an der nichts überrascht. Sein Sohn wird uns interessanter, weil Herr Stieler mit jeder neuen ‚Charakterrolle' klarer beweist, wieviel wertvolle Jugend-

jahre ihm Brahms Kurzsichtigkeit, die ihn solange als ‚Liebhaber' sah, ziemlich unwiederbringlich geraubt hat. Als seine Trine hat den Erfolg nicht Fräulein Sussin, sondern nachträglich Maria Mayer. Dafür gibt die Lehmann, Trines Rivalin Mena, förmlich die Titelrolle, solange sie nicht spricht. Dann aber deckt Herr Forest durch die Echtheit seines Dialekts ihr Kauderwelsch auf und zeigt, wie sehr die Glaubhaftigkeit eines Menschen von seiner Sprache abhängt. Ein Regisseur, der Beziehungen zur Kunst hätte, wäre keinen Augenblick im Zweifel gewesen, daß für die Lehmann aus dieser Mena eine schlesische oder märkische Magd, die den Tirolern zugewandert ist, gemacht werden mußte. Der Rest? Theater. Dickes und dünnes, pathetisches und übernaturalistisches, provinziales und großstädtisches Theater. Die ganze Aufführung: eine belästigende Überflüssigkeit. Wie denn? Nach zwei schönen Dichtungen von Eulenberg und Schnitzler, die sich bei so unzulänglicher Gesamtdarstellung unmöglich halten konnten; nach jenem epigonenhaften Versgerinnsel von Ernst Hardt, dem der Geschäftsmann Brahm wieder einmal seine literarische Überzeugung geopfert hat; nach Bahrs hochsensationellem und pseudopolitischem Schmarren schließlich, den herauszustellen noch würdeloser war, als ihn herzustellen: nach solchen fünf Monaten wird eines Dichters bildhübscher Einakter, den alle anderen Theaterstädte seit Jahren kennen, teils gut, teils schlecht und das gleichgültige alte, selbst für Berlin abgeklapperte Schillerpreisstück einer Eintagsgröße wesentlich schlechter gespielt als im Hebbeltheater — und auch da soll man loben? Beschwerliche Briefschreiber, schreibt eure Beschwerdebriefe an Brahm. Er möge seine letzten paar Theaterjahre nützlicher und schöner anwenden. Dann werdet ihr euch über mich nicht mehr zu beklagen haben. Wie es in den Kritiker hineinschallt, so schallt es wieder heraus.

ROMEO UND JULIA

Der Wille ist höchlichst zu loben. Der Wille: zu bewahren, was einmal erobert; ganz zu erobern, was beim ersten Anlauf nicht ganz erobert worden ist. Diesen Willen braucht ein Theater, das nach seiner Vergangenheit und nach den Gaben seines Leiters die Pflicht hat, mehr als ein hastiges Eintagsleben zu führen. Die Neueinstudierung von ‚Romeo und Julia' ist ein Anfang. Mag sie auch nur der Not, nämlich dem Mangel an einem Zugstück entsprungen sein, so sollte den heimgekehrten Reinhardt doch die Dankbarkeit des überfüllten Hauses endgültig darüber belehren, daß die Zugstücke auf der Straße liegen. Er hat wirklich nichts weiter nötig, als sie aufzuheben. Er greife in sein eigenes Repertoire. Er nehme die wichtigsten Aufführungen seiner zehn Jahre, die gewiß nicht alle geglückt sind, die aber eben vervollkommnet werden können und werden müssen und jedenfalls niemals verschwinden dürften. Er erneuere oder lasse nicht veralten: die Gespenster, das Friedensfest, den Revisor, den Erdgeist, den Marquis von Keith, Candida, Caesar und Cleopatra, Aglavaine und Selysette; Gyges und sein Ring, den Prinzen von Homburg, die Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe, Don Carlos, Clavigo, Faust, Minna von Barnhelm, Tartüff, König Lear, Hamlet, den Sommernachtstraum, den Kaufmann von Venedig, Othello und Der Widerspenstigen Zähmung. Das sind vierundzwanzig Dramen, die für die Struktur der letzten vier Theaterjahrhunderte entscheidend charakteristisch sind. Wenn Reinhardt diesem kunst- und kulturgeschichtlich gleich bedeutsamen Bestand alle drei Wochen abwechselnd ein klassisches und ein modernes Drama hinzufügt und es, bei einem Erfolg, nicht öfter als zweimal in der Woche gibt, so kommt von meinen vierundzwanzig Dramen jedes einmal in anderthalb Monaten an die Reihe. Für das eine Stück, das dem Bestand im Jahre zuwächst, wird ihm dasjenige abbröckeln, dessen Anziehungskraft am empfindlichsten nachläßt. Dieses System kann Reinhardts Theater gesund machen. Die Schauspieler bleiben frischer als jetzt, wo ‚Penthesilea' und ‚Turandot'

je vierzigmal hinter einander heruntergespielt und dann weggeworfen werden. Die ganze Aufführung wirkt immer wieder jung und verführerisch. Wer sie sieht, rät seiner Sippe, ihm zu folgen. Die korrumpierende Jagd nach dem Schlager wird auf Bühnen beschränkt, die außerstande sind, ein Repertoire zu bilden. Hier hat man Schlager und Repertoire zugleich, nämlich ein Repertoire von lauter Schlagern. Voraussetzung ist freilich, daß Reinhardt die geschäftliche Richtigkeit meines Exempels anerkennt und trotzdem mit der alten Künstlerlust an die Erhaltungs- und Erneuerungsarbeit geht. Halb widerwillig ist sie nicht zu leisten. Ich möchte diese Künstlerlust nach Kräften nähren und bedaure selbst am meisten, daß der erste Abend mich dazu nicht froh genug gestimmt hat. Aber wenn mein hilfsbereiter Tadel fähig ist, den Mann nach einem Schritt schon wieder zu entmutigen, so ist auf eine Dauer dieses Unternehmens ohnehin nicht zu vertrauen.

*

Die ursprüngliche Aufführung von ‚Romeo und Julia' hat ungefähr ebenso viel gewonnen wie verloren. Reinhardt, dem häufig vorgeworfen worden war, daß er zu wild streiche, hatte vor fünf Jahren einmal die Probe vom Gegenteil gemacht und fast gar nichts gestrichen. Von zweiundzwanzig Szenen gab es einundzwanzig, also einen Theaterabend von annähernd fünf Stunden und eine ungeheure Abgespanntheit des Zuschauers. Diesmal gibt es sechzehn Szenen, die sich in kaum dreieinhalb Stunden so geschwind abwickeln, daß man in die jähe Handlung förmlich hineingerissen wird. Gleich die turbulente Anfangsszene wird in ein Tempo gehetzt, das für die Katastrophen des Verlaufs maßgebend bleibt. Bei diesem Gesamttempo ist es nicht mehr möglich, Nebenfiguren allzu liebevoll auszutuschen und Nebenzüge vorwiegen zu lassen. War aber dieser Vorteil nur durch den Verzicht auf drei der farbigsten Szenen zu erkaufen? Ich erinnere mich noch, wie es bei Capulets unablässig treppauf und treppab ging, vom Untergeschoß ins Erdgeschoß und ins Zwischen-

geschoß, von rechts nach links und von hinten nach vorn, und wie auf diese Weise das lebensvolle Bild eines italienischen Adelshauses von Reichtum und üppigster Gastfreundschaft entstand. Das verhängnisvolle Fest zog sich dann durch drei Stockwerke, und Spaziergänger des nächtlichen Verona hatten das Vergnügen, hinter den Fenstern die Gäste schattenhaft tanzen zu sehen. Zum Schluß fiel man von der ebenen Erde des Friedhofs in ein Grabgewölbe, das eins der unvergeßlichsten Einfälle des Szenenkünstlers Reinhardt war. Diesmal? Capulets Behausung hat keine Physiognomie, der anmutige Schattentanz ist gestrichen, und die scheintote Julia liegt in — Bruder Lorenzos Gartenhöfchen, aus dem der eine Baum entfernt worden ist. Zum Glück erneuern sich andere Eindrücke. Die Montecchi und Capuletti geraten — bei Shakespeare am Anfang des dritten, bei Reinhardt, und das ist ein vortrefflicher dramaturgischer Eingriff, am Schluß des zweiten Aktes — die feindlichen Häuser also geraten so hart und heiß aneinander, daß die ganze erschreckende Roheit der Zeit hochsteigt und überschäumt. Die Montecchi allein scherzen mit Juliens Amme so liebenswürdig, wie es nach den lyrischen und vor den tragischen Szenen zur Abwechslung nötig ist. Ein Höhepunkt ist wieder die Trauung. Sechsunddreißig schnelle Zeilen hat der Auftritt und jagt hier wie ein Wirbelwind vorüber, ohne daß eine Silbe, ein Blick, eine Regung verloren ginge. Aber es hätte wenig für sich, wenn in allen Szenen gleichmäßig viel Zug und Wurf und Schmiß wäre. Ein Presto von drei Stunden würde genau so ermüden wie ein Lento. Reinhardts Hauptkunst zeigt sich, wie immer, in Abschattungen und Abstufungen, in Einschnitten und Steigerungen, in Finessen der Beschleunigung und Verlangsamung, die nur darum nicht immer zur Geltung kommen, weil ein Shakespearesches Trauerspiel eine größere Anzahl guter Schauspieler braucht, als selbst Reinhardt beschaffen zu können scheint.

Aber weniger als ungute Schauspieler wird er doch entfernen können? Gräfin Capulet ist endlich seinem Grimme

reif. Wo sie hintritt, ist Tirschtiegel, wenn ich Tirschtiegel nicht unterschätze. Man wünschte, auch ein graphisches Mittel zu haben, um den Abstand zu bezeichnen zwischen dieser Frau Vera und Herrn Kühne, dem für Bruder Lorenzo der Ton gütiger Menschlichkeit fehlt. An Winterstein hat Tybalt mehr verloren, als Mercutio an ihm gewonnen hat. Diegelmann versucht einen veronesischen burbero, der zwar nicht malefico, aber auch nicht sonderlich benefico ist, und dem eine falsche Beflissenheit dieses Schauspielers schadet: schärfer zu charakterisieren, als er es bei seiner ausgiebigen Natur zu tun brauchte. Soweit war früher die Darstellung lobenswerter. Frau Kupfer wird vielleicht noch. Aber schon jetzt ist man ihr dafür dankbar, daß nicht, wie bei ihrer Vorgängerin, die Amme beherrschend im Mittelpunkt von ‚Romeo und Julia' steht. Durch Herrn Daneggers nachdrückliche Rhetorik bekommen die drei Auftritte des Prinzen Escalus einen stärkeren Akzent als zuvor. Und Waßmann schlägt mit immer geringeren Bemühungen immer größeres Gelächter für den Dichter heraus. Soweit ist diesmal die Darstellung lobenswerter. Aber das wäre nicht viel, wenn nicht auch Romeo und Julia zugenommen hätten. Es ist tatsächlich nicht viel, weil Romeo und Julia nicht genug zugenommen haben.

Fräulein Terwin übertrifft Fräulein Eibenschütz ebenso weit, wie sie Shakespeares Julia fern bleibt. Sie hat bewiesen, daß sie routinierter ist, als man bisher geglaubt hat; und das ist immerhin etwas. Sie sieht aus wie eine entjudete Triesch und entfaltet einen unleidenschaftlichen Spieleifer, durch den die naive Holdheit der unerweckten wie der erweckten Julia umgebracht wird. Wenn es dann Julien schlimm ergeht, schreit Fräulein Terwin so laut, daß man bei schwachem Unterscheidungsvermögen wie von wahrem Schmerz berührt werden mag. Wir anderen werden von Juliens Liebstem lebhafter gefesselt. Moissi ist wenigstens bis zum Abschied von Julien auf seine Art ein Romeo. Seine schauspielerische Technik hat sich erstaunlich, seine Sprechkunst bewunderns-

wert entwickelt. Er holt Töne des Leids nicht aus der Seele (wenn er eine hat), sondern löst sie von einem gottbegnadeten Gaumen ab. Mit dieser Stimme macht er, was er will; ja, vielleicht behandelt er sie bereits ein bißchen zu virtuos. Jedenfalls reicht das auch für uns so lange aus, wie den Romeo selbst sein Leid nicht tiefer zu packen hat. Romeos Schwermut um Rosalinde geht vorüber und steckt uns bei Moissi dennoch an. Romeos Liebe zu Julia dauert übers Grab und zündet bei Moissi dennoch nicht. Er ist köstlich in seiner Ungebärdigkeit, seinem Überschwang. Er hat einen überzeugenden Ausdruck für Hitze, wie er einen für Kälte hat. Aber er ist heute — und war es vor fünf Jahren, scheint mir, nicht — am Ende aller seiner Künste, sobald man ihm Juliens Tod berichtet hat. Dann zeigt es sich, daß er keinen Ausdruck für Wärme, für ein schlichtes menschliches Gefühl, für einen tiefen, trostlosen, tödlichen Liebesschmerz hat (wenigstens keinen, der anderswo als im Zirkus echt klänge). Diesen Ausdruck hatte ja auch Julia nicht. Aber steht und fällt damit nicht die Tragödie? Wenn man keinen Romeo und keine Julia hat, dann lasse man die Hand von ihrem Schicksal, bis ein Romeo und eine Julia nachgewachsen sind. Darum war dies kein rechter Anfang. Allein der Wille soll so herzlich anerkannt werden, daß Reinhardt sich zu denjenigen Aufführungen angespornt fühlt, an denen nicht bloß der Wille anerkennenswert sein wird.

UND DAS LICHT SCHEINET IN DER FINSTERNIS...

In diesem Drama, das keins sein will, keins zu sein brauchte und schließlich doch eins geworden ist, sind alle Adligkeiten des Herzens, auch die größte, die schönste: Gerechtigkeit. Von einem Abend voll lautloser Erschütterungen, wie ihn das berliner Theater seit Jahren nicht zu vergeben gehabt hat, bleibt als tiefster Eindruck bestehen: der Anblick eines Menschen, dem es um nichts als um die Wahrheit geht. In dem eine Überzeugung, ein Glaube, eine Sehnsucht lebt,

aber nicht die bornierte Sicherheit, daß er die Weisheit gepachtet hat. Der grübelt und zweifelt, mit sich ringt und für andere kämpft, Probleme wälzt und jeden Einwand abwägt, Anläufe nimmt und zurückweicht, sich nicht ängstigt in dieser Welt und doch davor ängstigt, Unrecht zu haben und Unrecht zu tun. Aus dem Gewissen einen Feigling und einen Heiland macht. Fünf Bilder zeigen einen skeptischen Evangelisten, einen sündig-schwachen Bußprediger, einen unterliegenden Asketen: Leo Tolstoi, der sich hier Sarynzewa nennt, nicht um sich zu verstecken, sondern um sich zur Strafe für seine Fehlbarkeit noch fehlbarer zu schildern, als er war. Es entsteht ein Bekenntniswerk hohen Ranges und seltenster Art zugleich: worin der Bekenner zu schlecht wegkommt, zu wenig leistet, zu glanzlos erscheint. Sarynzewa führt die Worte der Bergpredigt im Munde, aber setzt es nicht durch, darnach zu handeln: das war auch Tolstois Schicksal. Sarynzewa will sein Hab und Gut den Armen geben, wird aber durch die Rücksicht auf seine Familie aus der Bahn gelenkt: so ist es auch bei Tolstoi gewesen. Sarynzewa eifert gegen die Kunst: das hat auch Tolstoi getan. Und nur durch eins unterscheidet er sich zu seinem und unserem Vorteil von Sarynzewa. Der erlahmt an der Umwelt, läßt resigniert alles beim alten und begnügt sich damit, am Grabe die Hoffnung auf bessere Zeiten aufzupflanzen. Kein Tadel soll ihn treffen: er hat immerhin einmal aufbegehrt; und das wird nicht ganz vergebens gewesen sein. Tolstoi dagegen? Auch er also ist als Täter seiner Gedanken ermattet (und erst in seinen allerletzten Tagen doch noch in den Schnee gelaufen). Vorher aber hat er — nicht bloß seine Lehre zum tausendsten Mal ausgesprochen, sondern seinen Zwiespalt, seine Halbheit, seinen Zusammenbruch gestaltet, gestaltet! Der unerschrokkene Mensch hat sich vor allem Volk die Brust aufgerissen, und der Feind der Kunst hat als Künstler eine leuchtende Schönheit geschaffen.

Denn mögen die Vorgänge auch durchaus kunstlos aneinandergefügt sein: unkünstlerisch, wie die meisten Ten-

denzstücke sind, ist dies in keinem Zuge geworden. Man sitzt drei Stunden vor – ja, vor Gerede und würde in unermüdlicher Andacht noch einmal drei Stunden davorsitzen, weil unter der Hand, unter solchen Händen dies heilige Gerede eine Form gewinnt, von der ein hypnotisierender Zauber ausgeht. Sarynzewa steckt mit seinen Ideen einen jungen Fürsten an. Der muß es infolgedessen ablehnen, seine Mitmenschen zu erschießen, und gerät schnell genug in Konflikt mit den Militärbehörden. Es brauchte nicht einmal undichterisch zu sein, diese Vertreter der Staatsgewalt, und gar der russischen, als besonders verhärtet zu malen; und es brauchte der Makellosigkeit der ganzen Dichtung keinen Abbruch zu tun, wenn sie für die fünf Minuten ihres Bühnendaseins hingewischt wären. Tolstoi aber kann nicht anders als behaupten, daß alle Kinder Gottes im Grunde gut sind; und er kann nicht anders als aus noch so unbedeutenden Nebenfiguren runde, volle, leibhaftige Menschen machen. Man sehe diesen General, diesen Gendarmerieoffizier, diesen Militärarzt. Man sieht sie wirklich. Sie gewinnen – wer weiß, wie das geschieht! – durch drei Sätze Gesicht, Haltung, Persönlichkeit, kommen dem Fürsten nicht mit Brutalität, sondern mit Verständnis entgegen und haben genau so recht wie er. Durch die Widersetzlichkeit dieses Fürsten wird das Bühnenstück bunt, durch seine Auslegung von Sarynzewas Lehre wird es dramatisch. Es hätte nämlich nicht genügt, dessen Lehre nur durch ihn selber vertreten und ihn mit ihr Schiffbruch leiden zu lassen. Sie mußte auch, eben von dem Fürsten, konsequent befolgt werden. Wohin führt sie dann? Zum Irrsinn. Kapitulation oder Irrsinn: dies oder das ist das Ende eines hochgearteten Daseins, das nichts weiter erstrebt hat, als den Mühseligen und Beladenen wohlzutun und mitzuteilen, als, mit einem Wort, das Reich Gottes auf Erden begründen zu helfen. Die Frauen fallen von solchen Männern ab, die sie und sich selbst enttäuschen und Schaden über Schaden anrichten. Die Welt verlacht sie oder sperrt sie ein. Die Kirche schließlich flucht ihnen. Tertullian hat

gesagt: Die menschliche Seele ist von Natur eine Christin. Aber wenn sie eine Christin sein will, so wirkt das als eine Unnatur, gegen die mit Feuer und Schwert angegangen wird. Das ist das Ergebnis, zu dem Tolstoi kommt, und von dem man annehmen sollte, daß es niederschmettert. In Wahrheit tröstet, stärkt und erhebt es. Warum? Weil Leo Tolstoi es ist, der zu diesem Ergebnis kommt; und weil er als Leo Tolstoi auf einem Wege dazu kommt, in dessen Finsternis das Licht scheinet: das Licht seines Genies und das Licht seines heißen, edlen, unendlich demütigen Herzens.

... Herr Barnowsky wird geraume Zeit Philisterschwänke und die belanglosesten Einakter geben können, bis man das Recht erlangen wird, ihm diesen Abend zu vergessen. Wo waren Brahm und Reinhardt, als die Reichtümer solch eines Dichternachlasses verteilt wurden? Warum spielt nicht einer von ihnen wenigstens den ‚Lebenden Leichnam', der dieser Herrlichkeit nachsteht, aber doch auch von diesem Tolstoi ist? Brahm hätte schon um Sauers willen an Sarynzewa nicht vorübergehen dürfen. Reinhardt hat immerhin zu Barnowskys Unternehmen beigetragen, indem er ihm in Kayßler denjenigen berliner Schauspieler geliehen hat, der nach Sauer am ehesten für die Gestalt in Betracht kommt. Gewachsen ist er ihr freilich bei weitem nicht. Er hat die Unantastbarkeit des Wesens, die Schwerblütigkeit, das Grüblertum, die Gabe, mit äußerster Mühe unausführbare Gedanken aus sich herauszuwühlen. Er hat vorwiegend die Finsternis. Was ihm fehlt, ist das Licht, das visionäre Licht des schwärmerischen Gottsuchers. Dieser Mangel wurde noch empfindlicher, weil Kayßler den fragwürdigen Einfall gehabt hatte, seinem Sarynzewa Tolstois Gesicht zu geben. Da aus der ersten Szene hervorgeht, daß Sarynzewa tatsächlich Tolstoi selber sein soll, so versuchte man fortwährend, sich Tolstoi als Kayßler vorzustellen, wobei Kayßler schlechter als nötig wegkam. Diese Maske wäre nur dann angebracht und erlaubt, wenn Tolstoi sich in seinem Stück einfach Tolstoi genannt hätte. Alles in allem wäre Kayßler mit seiner geringen

schauspielerischen Modulationsfähigkeit trefflicher als für den Meister für den entschlossenen Schüler geeignet gewesen, den Abel freilich ausreichend fest und klar hinstellte. Überhaupt konnte Herr Barnowsky die Freude erleben, keinen von seinen vier Gästen aus seinem Ensemble herausragen zu sehen. Die Fehdmer hat in ihrer gar nicht robusten, sondern nervös belebten Blondheit einen Frauen- und Menschenreiz, dem ihr Reiz als Schauspielerin niemals entsprechen wird; Frau Gebühr glich dieser ihrer Mutter nicht bloß aufs Haar; und selbst eine Künstlerin wie Frau Renier sah diesmal nur wundervoll aus. Sie wurden sämtlich im Preise gedrückt von Ilka Grüning: die vertrat den nüchternen Verstand der Frau Welt mit einer entwaffnenden Schwatzhaftigkeit und ließ doch immer die Anständigkeit der Gesinnung durchspüren, durch die der gütige Tolstoi auch diesen Menschen seiner Liebe würdig macht. Von den drei Vertretern der Staatsgewalt war einer immer besser als der andere. Die Gesellschaftsszenen hatten Leben. Der Bühnenbilder hätten sich die Kammerspiele nicht zu schämen brauchen. Es war die Kunst im Haus, die wir uns wünschen. Dank, Heil und Sieg!

KÖNIGIN CHRISTINE

Oder: Erdgeist. Oder: Die Büchse der Pandora. Beide Wendungen gebraucht Strindberg an einer einzigen Stelle seines halbhistorischen Dramas, als wolle er ausdrücklich auf dessen Verwandtschaft mit Wedekinds Doppeltragödie hinweisen. Lulu, das rein triebhafte Kind; diese herkunftlose, ganz charakterbare Inkarnation der Sinnlichkeit; Naturkraft, Elementarerscheinung, Verkörperung einer Zwangsgewalt, die all unser Leben durchtobt — was unterscheidet Christinen auf den ersten Blick von ihr? Was wir aus der Geschichte von ihr wissen, und was sie am Schluß des Dramas als das Ziel verkündet, das sie angestrebt habe: diese rohe Nation zu bilden und in ihr Interesse noch für anderes als Krieg zu erwecken.

Im Verlauf des Dramas ist freilich nur zu sehen, was sie zum Schaden des Landes begeht und unterläßt. Die Rechnungen stimmen nicht, das Eigentum der Krone wird verschleudert, ein Ballettabend darf dreißigtausend Kronen kosten, die Armee existiert allenfalls auf dem Papier, die Flotte verfault, die Reichsstände werden wie ein Gemeinderat behandelt, der Reichsrat rekrutiert sich aus Unteroffizieren — und das Königsschloß ist ein Hurenhaus. Wenigstens vor Beginn des Stückes. Da ist Christine wirklich Lulu. Da liebt sie alle, weil sie keinen liebt. Ihre größte Lust ist: immer wieder frei zu werden, um jede Spielart von Maskulinum kennen zu lernen und jede so weit, wie es ihr gefällt. Den Freund, den sie sich erhält, weil sie sich ihm versagt; den Liebhaber, den sie anbeißt und wegwirft; den Geliebten, dem sie das Herzblut austrinkt; den Hypnotiseur, der ihren Willen lähmt; den Sklaven, der sie halb zur Beglückerin, halb zur Sadistin macht; den Mann schließlich, durch den sie Mensch und Tragödienheldin wird. Am Anfang des ersten Aktes schießt Christine wie ein Habicht auf Klaus Tott nieder und fängt ihn sich ein — am Ende des vierten Aktes, wo ihre Vergangenheit lebendig wird, stößt er sie als Dirne von sich. Ihre Tragik: daß sie es gerade da nicht mehr, gerade dank Klaus Tott nicht mehr ist.

Es soll ihre Tragik sein. Die Absicht des Dramas ist stark. Wenn es nicht tief genug dringt, wenn man die Tragik nicht mitempfindet, so liegt das hauptsächlich daran, daß für die entscheidende Rolle, die Klaus Tott in Christinens Leben spielt, sein Format nicht ausreicht. Von ihm weiß man so wenig, daß er das Recht hat, sich beim unverhofften Einblick in Christinens Leben als gräßlichen Philister zu entpuppen. Aber von ihr weiß man zuviel, aus der Geschichte und aus Strindbergs Werk, als daß man ihren Schmerz über seinen Abfall begriffe. Mögen immerhin ihm die Augen über sie aufgehen: dann müssen sie ja erst recht ihr über ihn aufgehen, weil sie ihm aus solchem Anlaß aufgegangen sind. Die Entwicklung stimmt nicht zur Voraussetzung. Christine, die aus hundert fast unvereinbar scheinenden Zügen bereits eine überzeugende Ein-

heit geworden war, wird durch einen einzigen Zug zerstört, weil Strindberg durch ihn nicht ihr Bild abrunden, sondern einen Beweis führen will: daß ein Weib durch keine Aufgabe, durch keine Idee, durch keine Krone zum Menschen wird, sondern nur durch Liebe. Nach drei lebensvollen Akten hat man von diesem vierten leblosen Akt ungefähr den Eindruck, als ob einem Körper, dem zur Totalität noch der Kopf fehlt, eine klug abgefaßte und schön gedruckte Beschreibung sämtlicher Gliedmaßen auf den blutigen Halswirbel gelegt würde.

Wie schade! Denn diese ersten drei Akte zu hören, ist ein geistiger Genuß. Da ist dramatischer Dialog. Da wird nicht an der historischen Bedeutung der Figuren schmarotzt: ihre Seelen, nicht ihre Namen machen uns warm, solange sie uns warm machen. Da wird nicht eine Silbe mehr gesagt, als für die Aufdeckung der Vergangenheit und für die Fortführung der Handlung nötig ist, und doch wird auf diese Weise nicht bloß die Handlung entwickelt und die Vergangenheit erhellt, sondern auch Welt und Umwelt und Atmosphäre geschaffen und übermittelt. Das Geheimnis ist eben, daß die Gesetzmäßigkeit einer Kunstform wahrhaft erfüllen bereits ihren unentbehrlichen Überschuß geben heißt. Wenn in diesem musterhaft knappen Dialog Hart auf Hart trifft, so wissen wir, daß Nordländer sprechen, daß ihre Liebe von kalter und um so jäherer Entschlossenheit ist, und daß diese Liebe von einem Dichter gestaltet wird, der sie erlitten hat und mutig ihre große Flamme und jedes kleinste Strählchen eingesteht. Aber vor der Zeit erhebt sich ein rauher Wind, Flamme und Strählchen erlöschen, und Dialektik versucht vergeblich, sie wieder anzufachen. Ach, daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird!

Das gilt auch für die Vorstellung des Theaters in der Königgrätzerstraße. Den Direktor Bernauer muß man loben, daß er, ohne durch ein eigenes literarisches Vorleben dazu verpflichtet zu sein, ab und zu eine von den Versprechungen erfüllt, auf die Brahm ehedem Vorschuß genommen hat. Der Regisseur Bernauer scheint mir nicht ebenso lobenswert. Von

seiner Bühne ging nicht viel aus. Das Buch erlaubt, ja, gebietet: in Ritterholmskirche, Rechnungskammer, Schneiderwerkstätte und Gartenpavillon den Hauch einer Stadt dringen zu lassen, die von einer jungen, ahnungslos verschwenderischen, berauschten und berauschenden Königin regiert, nämlich nicht regiert wird. Nun, dergleichen war kaum versucht worden. Die Räume hatten die zulänglichen Dimensionen, waren aber schlecht belebt. Trocken, pedantisch, schwunglos reihte sich Akt an Akt. Den stürmischen Augenblicken fehlte die Wildheit, den funkelnden der Glanz, den spukhaften das Halbdunkel — nicht der Beleuchtung, sondern der Stimmung. So verpufften selbst Szenen, denen der Leser eine unwiderstehliche Schlagkraft zugetraut hatte. Wenn ich, in dankbarer Erinnerung, nach diesen Szenen applaudierte, so fielen drei Leute aus Mitleid mit mir und voll Verwunderung ein. Glaubt mir: Strindberg hat keine Schuld. Dabei hatte Herr Bernauer kein unzulängliches Material. Herr Lindner als Klaus Tott wird erst im vierten Akt, also erst da papieren, wo höchstens die zwei großen toten Schauspieler helfen könnten. Für Totts Vorgänger hat Herr Bergen nicht das Wesen, aber eine bemerkenswert zuverlässige Routine. Herr Siebert, als Christinens mannhafterer Brackenburg, bewährt seinen schönen Ton schlichter Treue. Herr Zelnik ist ein schwerblütiger, gutartig düsterer Oxenstjerna. Herr Gebühr schließlich stellt in dem schnapsfreudigen Carl Gustav einen wohltuend struppigen Kerl hin. Was will ein Regisseur mehr? Reinhardt hätte hier keine Umbesetzung vorzunehmen brauchen, um aus den ersten drei Akten das Feuer zu peitschen. Und dazu kam die Triesch! Daß es Brahm nicht mehr lohnt, sich vor Toresschluß sonderlich anzustrengen, dem Verfall seines Ensembles zu steuern, ein paar zeitlebens versäumte wertvolle Experimente nachzuholen: das ist, so sehr wir es bedauern, allenfalls begreiflich. Daß er aber selbst dazu zu bequem ist, die Reste seines Ensembles auszunutzen: das ist eine Übertreibung. Wenn man noch drei Schauspieler von Rang hat, so dürfte keiner von ihnen für ein fremdes Theater zu haben sein. Was ein wechselndes

Repertoire ist, hat Brahm freilich nie gewußt, lernt er selbst in Zeiten, wo die Not es ihn lehren müßte, nur stümperhaft. Mit der Triesch ist viel anzufangen. Liegt es an mir, liegt es an ihr, daß sie mir von Jahr zu Jahr lieber wird? Als Christine kann sie das Kind, kann sie Klein-Christel nicht gut sein, ohne sich zu verstellen. Sie ist klug genug, sich nicht zu verstellen, zu geschmackvoll, um zu minaudieren. Sie gibt einfach das Weib Christine, das Zähne und Klauen und Habichtsfänge hat. Das nimmt der Figur von ihrem spielenden Reichtum, aber es macht sie wunderbar hart und soweit nordisch, wie es die südländische Schwärze der Schauspielerin irgend zuläßt. Mit dem letzten Akt plagt sie sich nicht weiter ab. Dafür gibt sie über Strindbergs Schluß hinaus einen Begriff von der geschichtlich beglaubigten Zukunft der Königin Christine. Sie ist am Ende, was sie von Anfang an gewesen ist: ein ungewöhnlicher Mensch.

DER KLEINE UND DER GROSSE REINHARDT

Nach einem großen Abend ein übertrieben kleiner. War das unbedingt nötig? Zu ‚Pierrots letztem Abenteuer' sollte man Menschen nicht aus den entlegeneren Vororten locken. Dazu sollte man eine Kraft wie Bassermann nicht mißbrauchen. Zum Schluß liegt er selbstgemordet am Boden: im einen Arm hat er sein goldlockiges Töchterchen, für das der Papa nur schläft, das ihm den Gutenachtkuß aufs graue Haar gehaucht und sich dann zu ihm gebettet hat; im anderen Arm hat er Herzblättchens Lieblingspuppe. Auf dieses Bild aus dem ‚Kaiserpanorama' — Entree zwanzig Pfennige, Kinder und Militär die Hälfte — fällt das bengalische Licht, das Barnays Oberbeleuchter auf den Chef und Star zu gießen pflegte, damit das Ende eines Shakespearischen Aktes bei der Galerie möglichst schallenden Anklang fände. Bis dahin hat die Pantomime der Kammerspiele weniger kurzweilig als ergreifend ausgemalt, wie der Sohn eines alterslüsternen Pierrots weiß und weich und erzieherisch veranlagt genug

ist, um dem Vater als Mädchen zu nahen und ihn dann durch die Aufdeckung des Betruges zu beschämen; und was das für schreckliche Folgen hat. Darauf steht nämlich der Tod. Auf die Abfassung solch eines Schmarrens auch.

Der Autor Victor Arnold möge trotzdem am Leben bleiben, um noch Jahrzehnte lang komische Menschengestalten zu formen, wie es außer ihm höchstens zwei, drei Männer der berliner Bühne imstande sind. Margot könnte uns wirklich gestohlen werden, wenn nicht eben Arnold es wäre, dem sie gestohlen werden kann. Georges Courteline ist allein mehr als mit Pierre Wolff zusammen. Allein ist er ein ungerührter Menschenbelächler; als Compagnon ist er ein rührungsbeflissener Stückemacher. Margot ist das kleine Mädel, das dahin fällt, wohin man es stößt; das nicht widersteht, geschweige denn will; das sich lieben, mißhandeln, verschenken, rauben und heiraten läßt, wie es dem Herrn und den Herren gefällt. Es müßte uns Spaß machen, das nette Ding. In diesen zwei Akten ist sie Trauerweide, ohne daß es ihr Schöpfer uns abzwingt, sie seriös zu nehmen. Es bleibt ein Zwiespalt zwischen der Belanglosigkeit und Alltäglichkeit ihres Geschicks und der ununterbrochen fließenden Tränenflut, die ihre Äuglein einer vernünftigeren Bestimmung ganz entfremdet. Oder war ein neuer Regisseur schuld? Vielleicht hätte er, wofern das bei einer so papierenen Übersetzung erreichbar ist, ein bißchen Heiterkeit auch in diese Hälfte des Stückes tragen sollen. Für die andere Hälfte sorgt also Arnold. Er gibt Margots Besitzer, der auf sie pfeift, solange sie ihm nach seiner Meinung sicher ist, und um sie weint, sobald sie ihm abhanden zu kommen droht. Da lohnt es sich, Arnold zu sehen: erst seine pfiffige Beschränktheit und seine ohnmächtige Energie; dann aber seinen Übergang vom Scherz zum Ernst. Es ist gar kein Übergang, sondern ein Übersprung. Unser Gelächter über einen Narren wird haarscharf abgeschnitten, und wir sitzen beklommen vor einem Menschen, der irgendwie leidet, aus niedrigen Motiven, aus Eitelkeit, Bequemlichkeit, verhinderter Rachsucht leidet —

aber leidet. Dieser Umschwung wird nicht vielen Komikern gelingen; und man würde einen Komiker, dem er so vollkommen gelingt wie Arnold, künftig zu den Humoristen zählen müssen, wenn man das nicht schon seit Gogols ‚Heiratsgeschichte' täte.

*

Der große Abend war: Viel Lärm um Nichts. Aus dieser Aufführung schwingt man sich mehr, als man geht: federleicht, wie im Takt von Beatricens Werbehopser, noch immer lachend und voll Dankbarkeit gegen den Künstler, der einen in diese lebensbejahende Stimmung geschmeichelt, geleitet, gezwungen hat. Vergessen ist, daß man am Anfang Einwände hatte. War die Introduktion nicht ein bißchen zu pedantisch genommen? Überschätzt Reinhardt nicht die Resultate, zu denen diese Gespräche führen, daß er jedes Wort so gewissenhaft stehen und bringen läßt? Aber es ist nur der erste Akt, der sich hinschleppt. Dann wird wirklich der Titel der Komödie, die Komödie dieses Titels, gespielt: es gibt viel Lärm, dessen nicht so viel wird, daß irgend eine Wendung von Wichtigkeit umkäme; und es wird doch im Grunde um nichts gelärmt. Um nichts und wieder nichts. Darauf kommt es an; und das hat keiner vor Reinhardt durchgesetzt. Wenn nämlich der Intrige, die das Fräulein Hero häßlich verdächtigt, nicht von vornherein die Gefährlichkeit geraubt wird, ist das Stück unerträglich, weil für die bloße Möglichkeit des Ernstes alle Maße und alle Tönungen anders sein müßten. Reinhardt entzieht also die Rolle des verleumderischen Juan dem Charakterspieler und läßt seinen verdienstvollen Komiker Biensfeldt das Kinn lächerlich zuspitzen, einen Schnurrbart nicht kleben, sondern pinseln, die Farbe der Leberkrankheit in die Visage schmieren und von Zeit zu Zeit ein schadenfrohes, dumpfes Gewieher aus dem Halse holen. Dieser Kinderschreck ist Rechtfertigung und Voraussetzung zugleich für die neue Auffassung der Kirchenszene. Anderswo erfolgt erst auf einen langwierigen und weihrauchenden Umzug der armen Hero Beschimpfung,

die dadurch, und nicht allein dadurch, ein Tragödiengewicht bekommt. Hier stehen, wenn der Vorhang aufgeht, Claudio und Hero bereits am Altar, Biensfeldt schneidet im Vordergrund Fratzen, und der Priester ist so drollig hilflos, daß man fast versucht ist, auch das für eine Absicht des Regisseurs zu halten: wir sollen nicht ernst werden. Das Gewitterchen entlädt sich. Hero fällt zwar in Ohnmacht, aber Diegelmann poltert seinen Schmerz wie ein echter Komödienvater heraus, und da parodiert ihn schon Benedikt, und Beatrice wird munter und lacht mit, und Benedikt nutzt das aus und zieht sie an sich und küßt sie, und beide sind glücklich, und es gibt das lustigste Hinundher, und keiner weiß mehr, daß und warum vor fünf Minuten ein Tränchen geflossen ist —: Viel Lärm um Nichts. Selbst Reinhardt hat selten mit so sicherem Griff den Sinn eines Stückes gefaßt. Hier ist er wieder einmal ganz auf seiner Höhe.

Dieser Sinn wird keinen Augenblick verdunkelt oder beeinträchtigt, sondern naturgemäß nur noch schärfer ausgeprägt dadurch, daß märchenhafte Rüpelspäße, Exzesse eines phantastischen Witzes und die Ausgeburten einer delikaten Farbenfreude immerzu ein festliches Geraschel machen. Die Bühne dreht sich bei offenem Vorhang, aber gesperrter Beleuchtung zu einer reichlichen Tanz-, Tupf- und Tändelmusik, die den Ton für die Inszenierung anschlägt, wenn sie ihn nicht von ihr genommen hat. Was wir sehen, ist niemals überladen; ja, Reinhardt muß sich jetzt schon manchmal sagen lassen, daß er nicht üppig genug ist. Solange seine Aufführungen so mitreißend belebt sind wie diese, mag eine Straße von Messina ruhig ein wenig zu eintönig, ein Kirchenausschnitt meinetwegen unwahrscheinlich schmal sein. Um diesen Preis wird das Tempo erkauft, das ein Lustspiel nötiger braucht als geräumige Schauplätze. In den meisten Szenen bleibt übrigens nichts zu wünschen. Leonatos rotausgeschlagener, kerzenerhellter Saal ist gewiß nicht untauglich für den Maskenball eines Stadthaupts. Seine Tochter wohnt in einer blauen Pracht, deren Hauptreiz ihre geschmackvolle

Unprächtigkeit ist. Sein Garten, ob man ihn jenseits der Mauer nur ahnt oder mit seinen riesenhaften Hecken im Mondschein und bei Tageslicht vor sich hat, ist so weit in die Unwirklichkeit stilisiert, daß scherzhaft abwechselnde und abgezirkelte Belauschungen mit programmäßigem Verlauf eigentlich nirgends anders stattfinden können. Das alles stimmt zu heiterer Empfänglichkeit. Aber es ist wertlos, wenn es Staffage bleibt, wenn wir uns mit unserer Empfänglichkeit begnügen müssen und nicht tatsächlich das empfangen, was Shakespeare lebendig erhalten hat: seine Menschlichkeiten und seine Menschen.

Da ist es denn freilich wundervoll, mit welch energischer Handbewegung Reinhardt den Staub von der Komödie gewischt hat, um ihr unsterbliches Teil sichtbar zu machen. Halb glaubt man es zum ersten Mal zu sehen, halb glaubt man das nicht nur. Hat man gewußt, was für ein Herr, wie elegant, von wie junkerlicher Grandezza der Prinz von Aragon Don Pedro ist? Was für rührende Taperfritzen die Brüder Antonio und Leonato, und was für gute Brüder sie sich sind? Daß die Kammerzofen Gesichter haben? Daß Borachio ein Kerl ist? Daß sogar der Gerichtsschreiber hervorstechen kann, ohne sich hervorzudrängen? Dies alles sind kleine Meisterstücke der großen Gestaltungskunst dieses Reinhardt, die man um so gieriger aufnimmt, je länger man sie entbehrt hat. Aber auch dies alles wäre wertlos gewesen, wenn nicht von den siebzehn Leutchen, die hier zusammentreten, zusammentreffen, zusammentorkeln, um viel Lärm um nichts zu machen, die zwei Hauptpaare zu drei Vierteln die schauspielerische Vollkommenheit erreicht hätten. Dabei ließe sich von drei Hauptpaaren reden, wenn Reinhardt die Hero für Fräulein Terwin zu schade und Moissi für den Claudio nicht zu schade gefunden hätte.

Die beiden schwachsinnigen Gerichtsdiener sind, selbstverständlich, Waßmann und Arnold. Somit steht ausnahmsweise Schlehwein gleichberechtigt neben Holzapfel, und das ist gut, weil durch zweier Zeugen Mund noch überzeugender

die Wahrheit all der Sprüch- und Bibelworte kund wird, die von der Nützlichkeit der Dummheit reden. Waßmann sieht aus wie ein Küken und Arnold geradezu wie die blinde Henne, die auch einmal ein Korn aufpickt. Was die beiden treiben, hat einen Stärkegrad der Komik, der seit Jahren auf keiner berliner Bühne überboten worden ist. Sie schwatzen viel mehr, als Shakespeare vorschreibt; aber das bedeutet nicht, daß sie karikieren. Denn sie verdicken damit nur den Umfang ihrer Rollen, nicht die Konturen ihrer Gestalten. Im Gegenteil: beide fügen ihrem alten Trottel einen Zug der Zuneigung zum anderen bei, der ihn verfeinert, der ihn aus der Clownsphäre in unsere Regionen hebt. Ja, wenn Holzapfel seinen „lieben alten Schlehwein" zärtlich tätschelt und mit Innigkeit in der Stimme einen „guten alten Mann" nennt, so gehört schon wieder Waßmanns ganze Drastik dazu, um solche Momente nicht sentimentaler wirken zu lassen, als es bei dem klaren, germanischen Realisten Shakespeare angebracht wäre.

So vortrefflich nun, wie diese beiden unwiderstehlichen Schafsköpfe, passen die Esprits von Benedikt und Beatrice nicht zusammen, weil die Heims zu wenig davon und überhaupt nicht den rechten, sondern einen berlinischen hat. Sie macht ab und zu ein Doppelkinn, ist schnippisch, hüpft hurtig aus dem hellsten Sopran in den tiefsten Alt und kann nicht verbergen, wie sehr der Regisseur Reinhardt sich bemüht hat, seine und ihre Bemühungen um Beatricens spezifische Eingeteufeltheit zu verbergen. Eine Lücke? Nicht nur daß die Heims ja auch hier eine zuverlässige und herzliche Schauspielerin ist, nicht nur, daß die Totalität der Vorstellung zu uneinnehmbar rund und fest geraten ist: vor allem kommt Bassermann für zwei und mehr auf. Er ist mühelos geistreich, ist Herr aller Liebenswürdigkeiten und Tollheiten, ist souverän genug, um noch seinen Übertreibungen den rechten Komödienstil zu geben. Er darf sogar gelegentlich aus der Rolle herausfallen, weil er auch das in die Rolle einzubeziehen versteht. Man achte auf Einzelheiten: wie romantisch-grotesk

er mit seinem Schatten spielt; welche anmutige Kraft er in die Maßregelung des Claudio legt; wie wahrhaft berückend er den Schlußreigen kommandiert. Lichtenberg sagt von Garricks Benedikt: „Auch in dem Tanz unterscheidet er sich vor anderen durch die Leichtigkeit seiner Sprünge; als ich ihn in diesem Tanze sah, war das Volk so zufrieden damit, daß es die Unverschämtheit hatte, seinem Roscius encore zuzurufen.“ Die Berliner fänden dergleichen in einem ernsten Theater nicht schicklich; aber alle hätten Bassermann gern länger tanzen sehen. Er ist von echtem Übermut randvoll. Das ist der ganze Zauber, den er übt. Damit führt er. Damit durchdringt er bis in die letzten Winkel eine Aufführung, die mir seit dem ‚Othello‘ von allen Reinhardtschen Aufführungen die beste geworden zu sein scheint.

TANZMÄUSE

Was macht dieses ‚Satyrspiel in dreizehn Momentbildern‘ letzten Endes so unerfreulich? Nicht daß es kein sogenanntes dramatisches Rückgrat hat; nicht daß die Zahl der Momentbilder unsere Ansprüche übersteigt; nicht daß es gar keine Momentbilder, sondern meistens Einakter sind. Der Grund der Geringwertigkeit liegt um eine Windung tiefer. Der wahre Satiriker ist ein Enthusiast, Prophet, Erlöser, dessen Sehnsucht durch Enttäuschungen bitter, gallebitter geworden ist. Der undämonische Mephisto von Kopenhagen aber hat „seine Freude dran“; ja, er lebt von nichts anderem, als daß sein Mitmensch schäbig und der Weltlauf grausam genug ist, um Anlaß zu einem Satyrspiel zu geben. Freilich brauchte das noch immer kein Einwand zu sein. Warum sollte nicht ein Dichter einmal ohne jeden Rest von Unzufriedenheit aus der Vogelperspektive auf das Gehudel unter sich blicken oder blinzeln und aus vollem Halse lachen? Nur daß ein so unbedingt amüsierter Dichter auch unbedingt und im höchsten Grade amüsant sein muß. Und das ist Wied diesmal leider nicht. Er spürt es selbst und glaubt, seine Position nachträg-

lich dadurch zu verbessern, daß er seine Späße in einen pechschwarzen Rahmen stellt, eine Nachdenklichkeit vorspiegelt, die er zum Glück nicht hat, das beneidenswerte Los der oberflächlich vergnügten, gierigen, dummen, streberischen, boshaften, leeren Menschen tendenziös in Gegensatz bringt zu dem betrüblichen Los der Charaktere, Talente, Genies. Aber diese ruckartige Vertiefung macht die Sache schlimmer. Wied hat falsch gerechnet. Eine Spekulation auf das Zwerchfell des Publikums droht zu mißlingen. Was tun? Man spekuliert schnell auf die Tränendrüsen des Publikums — das nun endlich lacht. Schade. Keinem glaubt man so leicht und gern wie Wied den guten Willen, an der richtigen Stelle unbändige Heiterkeit hervorzurufen. Er hat den Wunsch, seine Tanzmäuse so rapid durcheinanderzuwirbeln, daß sich die bizarrsten optischen Täuschungen ergeben: daß sie uns als Schweine, Schafe, Füchse, Wölfe, Geier und anderes Viehzeug erscheinen. Er stachelt seine malitiöse Laune. Aber sie bockt. Jeder Versuch, diese Momentbilder zu lesen, würde mißlingen. Denn was im Kleinen Theater wach erhielt und fröhlich machte, stammte von Barnowsky und seinen Mitarbeitern, nicht von Wied.

Man zerbricht sich seit einiger Zeit die Hohlköpfe darüber, ob dieser Barnowsky berufen ist, das Erbe des heiligen Brahm anzutreten. Das ist darum so sinnlos, weil ja Barnowsky von Brahm weder ein Programm noch das Ensemble, sondern gar nichts weiter als das Haus übernimmt. Wenn aber schon verglichen werden muß, dann ist es allerdings eine Ungerechtigkeit gegen Barnowsky, bei einer Regieleistung wie dieser seiner jüngsten überhaupt an Brahm zu denken. Mit soviel Witz und Phantasie kommt außer Reinhardt kein berliner Regisseur einem schwachen Bühnenwerk zu Hülfe. Es handelte sich darum, dieser dürftigen, nicht übermäßig zusammenhängenden Folge von Bildern den Kinematographencharakter aufzuprägen, der mit ihrer unzulänglichen Geistigkeit am ehesten versöhnte, das Auge reichlich beköstigte und die Dauer einer nicht ganz schmerzlosen Exekution einiger-

maßen abkürzte. Barnowsky ließ nun erstens einen scherzhaften Sondertitel für jede der dreizehn Szenen vor Beginn jeder einzelnen auf einem dunkeln Vorhang aufleuchten. Aber damit war noch nichts für die Beschleunigung der Aufführung getan. Barnowsky hatte also zweitens von seinem Svend Gade die Ausstattung für jede der dreizehn Szenen auf einen Bettschirm von Überlebensgröße malen lassen, der eins, zwei, drei im stumpfen Winkel zwischen denselben zwei festen, mit Türöffnungen versehenen blauen Seitenpfosten aufgeklappt werden konnte. Da sogar die meisten Versatzstücke und Requisiten gemalt waren, so entstanden allerlei kleine Belustigungen. Über diese gemalten Schaukelpferde stolperten, in diese gemalten Kakteen griffen Darsteller, die, mit einer Ausnahme, nicht bedeutend genug sind, um sich selbst zu loben, aber treu, geschmackvoll und gestaltungskräftig genug, um dem Regisseur Barnowsky seine mehr als sorgfältige und saubere, seine künstlerisch untadelige Arbeit zu ermöglichen. Wenn man einer Vorstellung nachsagt, daß siebzehn Schauspieler zweiundzwanzig Figuren erschöpften, so klingt das wie eine Übertreibung, ohne doch eine zu sein. Dabei ist das noch gar nichts gegen den Lobgesang, den man auf Ilka Grüning anstimmen muß. Sie gab nicht nach einander, sondern durch einander eine Millionärin im gefährlichsten Alter und eine völlig eingetrocknete Proletarierwitwe und gab sie so, daß man keinen Augenblick diese wahrhaftig ungewöhnliche Wandlungsfähigkeit bestaunte, sondern sich jedesmal von der Blutwärme eines strotzend lebendigen Menschen unendlich wohltätig berührt fühlte. Das Spiel dieser seltenen Frau ist bei der äußersten Groteskkomik niemals um eine Spur zu laut; die Reichhaltigkeit ihrer drastischen Töne scheint unbegrenzt; die Güte, mit der sie auf ihre Gestalten blickt, veredelt irgendwie sogar die niedrigste von ihnen. Wied hätte in alle dreizehn Szenen Rollen für die Grüning hineindichten sollen, und ‚Tanzmäuse' wären, mit all ihren Mängeln, ein Riesenerfolg geworden.

DIE SCHÖNE HELENA

Abwechselnd trifft Reinhardt ins Schwarze oder ganz da- neben. Er erneuert zu unserem Entzücken von Grund auf Werke, die man kaum noch ansehen konnte; und er schlägt oder drückt andere tot, die eben noch höchst leben- dig erschienen waren. Demgegenüber wird er für seine ‚Schöne Helena' hoffentlich nicht auf die stolzen Kassen- rapporte zahlreicher Städte Deutschlands verweisen. Das nämlich weiß ich allein, daß eine so beschaffene Inszenierung den Gaumen der Plebs aufs wonnigste kitzelt. Hier hat sie: Klimbim jeder Art, Massenumzüge, Buntheit, Fett, Lärm, Kalauer, Exzentrizitäten und, nicht zuletzt, das schmeichel- hafte Gefühl, von den dii maiorum gentium, von Reinhardt, Fried und Offenbach die Entzückungen zu erhalten, die sonst Richard Schultz, Monsieur Meschugge und Victor Hollaender austeilen. Wohl bekomms! Ich für mein Teil bleibe hungrig, weil ich wissen will, was ich esse, und das hier nicht erkenne. Die beiden Köche sind sich nicht einig geworden. Reinhardt hat Offenbachs Operette für eine alte Schuhsohle gehalten, die ohne seine üppigen, vielfältigen, saftigen und pikanten Garnierungen nicht mehr zu genießen sei; Fried aber hat den erlesensten Leckerbissen vor sich zu haben geglaubt, von dem jedes einzelne Fäserchen bloßgelegt und ausgekostet werden müsse. Schon jedes für sich ist falsch: Offenbach ist weder so abgetan noch so groß. Immer- hin wäre es denkbar, daß durch eine energische und einheit- liche Durchführung die eine oder die andere falsche Auf- fassung eine Evidenz empfinge, die sie für den Theaterabend auch künstlerisch erfolgreich, also richtig machte. Aber beides zusammen geht gewiß nicht.

Mit dem Blumensteg aus ‚Sumurûn', der sich durchs Parkett zieht, fängt es an. War er nicht bereits damals zum mindesten überflüssig? Es entsteht eine Anbiederung der ein- und abmarschierenden Komödianten an die Zuschauer, die den groben von diesen wohlgefällig sein mag, den feinen bestimmt lästig ist. Dazu kommt, daß der umständliche und

anspruchsvolle Apparat wesentlich kräftigere Heiterkeiten und Sensationen verheißt, als sich schließlich ergeben. Wenn dann die Herrschaften endlich auf der Bühne sind, macht der Regisseur den zweiten Fehler. Er hat eine Parodie vor sich. Diese Parodie müßte nun wenigstens naiv gespielt werden. Aber sie wird noch einmal parodiert und verliert dadurch an Schlagkraft genau in dem Maße, wie die Berechtigung der Mimen, sich über Offenbach zu stellen, abnimmt. Die Bewußtheit geht bis in die Äußerlichkeiten. Früher trug solch ein Operettengrieche ein Trikot, ein Monocle und einen Strohhut, und alles schrie. Jetzt ist er über dem Trikot nach der neuesten Mode ausstaffiert, dreht sich teils in menschlicher, teils in aesthetischer Eitelkeit hin und her und her und hin, und ich werde schwermütig. Denn das ist das Malheur: es werden so viele, so gewissenhafte, ja, förmlich pedantische Vorbereitungen getroffen, um mein Gelächter zu erkaufen, daß die Pointe mich nicht mehr zahlungsfähig findet. Wolle Gott, daß meine französische Theatergeschichte nicht aufschneidet: dann hat die pariser Premiere der ‚Schönen Helena' fünfundvierzig Minuten gedauert. Das entspräche durchaus dem inneren Tempo des Werkes. Wahrscheinlich hat zwischen Lied und Lied nur gerade der unentbehrlichste Text gestanden. Erst in Deutschland werden sich die Komiker seiner bemächtigt und ihre Extempores wie eine ewige Krankheit vererbt haben. Bei Reinhardt ist vollends, was sich bis zum Jahr 1911 angehäuft hat, von der Elefantiasis befallen worden. Hier werden die Vierhunderteelf besten Anekdoten des Simplizissimus, das Buch der jüdischen Witze und zwei Sammlungen von Roda Roda ausgebreitet. Dauer? Von halb Acht bis Viertel Zwölf.

Und alles ohne Schöne Helena. Die hat man nicht für nötig gehalten. Ihr Paris singt trefflich genug, soweit ihn nicht das andächtige Orchester aus dem Cancan ins Maëstoso verschleppt, Kalchas ist ungewöhnlich liebenswürdig, und Menelaus steht im Mittelpunkt. Wie gut muß Herr Pallenberg gewesen sein, als er noch nicht wußte, wie gut er ist!

Mehr freilich, als daß er heute seiner Wirkungen zu sicher ist und sich zu lange auf ihnen festsetzt — mehr kann man ihm nicht vorwerfen. Wie sieht er einem altersschwachen Affen gleich, zumal wenn er vom Apfel frißt! Wie putzig ist es, wenn er auf den Thron weniger steigt als fällt und immer wieder herunterkollert! Wie taktvoll, daß er darauf verzichtet, diesen Ehemann tragikomisch zu vertiefen! Aber was nützt das alles? Helena fehlt (trotzdem in Deutschland viele, in Berlin manche und sogar am Theater des Westens ein bis zwei Sängerinnen zu haben gewesen wären, die Fräulein Jlona Hajdu aus Budapest an Schönheit, Jugend, Charme und Esprit übertroffen hätten), und damit fehlt Nerv und Seele. Sobald in Helena nicht von Anfang an das ganze Publikum verliebt ist, sollte man die Aktrice allenfalls für Klytaimnestren heranziehen. Kurzum: da keine Helena dieses mächtige Aufgebot an selbstgefälligen, aber auch an geschmackvoll kitzelnden Raffinements gerechtfertigt und beschwingt hat, so ist für die Kunst nicht viel herausgekommen. Was im Gedächtnis haftet, ist eine Vorstellung — gedunsen, dickblütig, schleppfüßig; für den ‚Export', nicht für Reinhardts beste Freunde.

DER FEIND UND DER BRUDER

Diese Tragödie glaube niemand zu kennen, der sie nur aus den Kammerspielen kennt. Wenn es in schwierigen Fällen die Aufgabe des Theaters ist, den Zuschauer aus der Dunkelheit in die Klarheit zu führen, so hat es hier die Verwirrung erst gestiftet. Denn Moritz Heimanns Buch ist zwar, glücklicherweise, vieldeutig, aber keineswegs undurchdringlich. Freilich wirtschaftet ein wesentlicher Autor wie dieser schon mit den tatsächlichen Vorgängen nicht so unbedenklich herum, daß der winzigste unterschlagen werden dürfte. Deswegen hatte man eine Szene von neunzehn Seiten zunächst einmal vollständig gestrichen. Was hinterher über den Untergang des Stephan Badoèr bekannt wird, genügt nicht, um

dem Jüngling die Stellung im Drama zu geben, die er braucht, und die er ja bei Heimann auch hat.

Er ist der Bruder der kaum erblühten Pallas, die ihn liebt, wie er sie liebt. Beider Stolz auf ein gemeinsames höheres Menschentum ist so eifersüchtig, daß für keinen von ihnen ein anderer außer ihrer Mutter überhaupt in Frage kommt. Aber wie die Luft um das Landhaus der Badoèr, so ist die dramatische Atmosphäre gleich am Anfang unheilvoll geladen. Das Schicksal in Gestalt des venetianischen Grafen Barbaro da Brazza streckt die linke Hand nach Stephan, die rechte nach Pallas aus. Des Bruders Leben wird sinnlos, weil es einen Sinn erst durch den Staat Venedig erhalten soll und ganz und gar nicht auf Sozialgefühl gestellt ist; der Schwester Leben wird unrein, weil sie Ersatz für die erotisch gefärbte Beziehung zum Bruder in der ehebrecherischen Liebe zum jungen Tuzio Tuzi findet und nicht weiß, daß auch der ihr Bruder ist. Stephan treibt der Schmerz über der Schwester Untreue — nicht gegen den Gatten, sondern gegen ihn — zum Selbstmord. Da ist es nun in jeder Hinsicht der Höhepunkt der Tragödie, wenn die Mutter vor dem Rat der Zehn den Tod des Sohnes und das Doppelverbrechen der Tochter erfährt, jenen beweint, dieses nicht einmal als einfaches Verbrechen anerkennt, die Zusammenhänge aufdeckt, mit der Hoheit einer Erbin und Vererberin aristokratischen Geblüts ihren Anspruch gegen den Dogen, gegen seine Abweisung ihres eigensüchtigen Geistes und seine Verherrlichung des Gemeinwesens verficht und sich am Ende ruhig verbannen läßt. Pallas aber vergiftet den Boten ihres Gatten Barbaro, der ihr den Tuzio Tuzi als ihren Bruder enthüllt, ersticht darauf diesen Bruder, weil ihm ein anderer doch die Augen öffnet, und ersticht schließlich sich selbst. Über ihrer Leiche behauptet der Graf in einem shakespearisierenden Nachruf, daß nicht er, sondern der Bruder Tuzio ihr Feind gewesen sei. Die letzte Szene zwischen den Geschwistern hatte bereits das Martyrium dieser wie jeder großen Liebe, ihren Todeskeim sichtbar gemacht.

Das wären die Grundzüge der ‚Handlung'. Den Inhalt des ‚Hamlet' will ich angeben, und getreu und lückenlos angeben, ohne ahnen zu lassen, daß wir hier mehr als ein starkes Drama, daß wir ein Werk voll aller Weisheit der Welt vor uns haben. Es spricht gegen den Dramatiker Heimann, daß man seine Fabel nicht nacherzählen kann, ohne zugleich seine geistigen Absichten anzudeuten. Richtiger: daß man es wohl könnte, daß aber dabei eine Begebenheit ohne Zweck und Ziel und Bedeutung herauskäme. Wenn ich mir irgend richtig erkläre, warum eine so tiefsinnige Arbeit auf keine zehn Menschen gewirkt hat, dann liegt es daran, daß eben jene geistigen Absichten früher da waren als die Menschen und die Aktion, in der diese Menschen sich entfalten. Es sollte nicht zuerst ein Stück Dasein geformt, sondern der Mechanismus ewiger Kräfte bloßgelegt werden. Aus dem Verfall der Familie Badoèr sprießen nicht allerlei Lehren auf, sondern diese Familie verfällt, damit allerlei bewiesen werde. Etwa: daß Inzucht verderblich ist und unter besonderen Umständen zum Inzest führt. Oder, noch einmal: daß die Tragik der blutschänderischen Liebe keinen Schutz bietet vor der Tragik der Liebe. Oder, vor allem: daß zwischen Staat und Individuum Kampf gesetzt ist, daß aber beide nicht ohne einander leben können, daß also für das Individuum der Staat und für den Staat das Individum der Feind und der Bruder zugleich ist. Es war ja von vornherein sicher, daß bei Heimann hinter einem so mythisch tönenden Titel mehr zu suchen sein würde, als eine Bezeichnung für das Verhältnis zweier einzelner Menschenkinder.

Das wären ein paar von den wichtigsten Erkenntnissen, die für mich aus der Tragödie herausspringen. Aber es ist trotzdem zu einfach: weil sie Geist im kostbarsten Sinne hat, und weil dieser wahrscheinlich früher da war als der Körper — ihr deswegen schlankweg den Charakter einer Dichtung abzusprechen. Gewiß, das Werk eines ungewöhnlich skeptischen Kopfes wird nicht gerade von der Flamme der Leidenschaft durchglüht sein. Nur ist Heimanns Skepsis mit der Zeit so

fruchtbar geworden, daß ein dramatisches Opus seiner Reife — wenn nicht poetisches Erdreich, so doch zum mindesten poetische Leuchtkraft haben muß. Seine Gestalten sind wohl nicht plastisch, aber sie sind transparent. Sie sind nicht von dunkeln Säften genährt, aber geheimnisvoll am Leben erhalten durch die Entschlossenheit eines starken Denkers, seine Gedanken in keinem kunstunähnlichen Gebilde auszudrücken. So ist es fast unvermeidlich, daß sie Ich-Psychologen, Selbst-Analytiker, Theoretiker ihrer Blutnotwendigkeiten, Kommentatoren ihres eigenen Geschicks werden. Ist das solch Unglück? Sind das nicht Hebbels Menschen im Grunde auch? Ich erinnere mich daran, daß man ‚Gyges und sein Ring' und ‚Herodes und Mariamne' vor sechzig Jahren nicht besser verstanden und nicht besser behandelt hat als unsere Tragödie, und vertröste Heimann, falls er Trost braucht, auf die Nachwelt. Sie wird hoffentlich schärfere Ohren haben als die Mitwelt und Verse wie diese zu würdigen wissen. Der Philosoph ist voll Musik, der Grübler hat einen prachtvollen Schwung, der Aufdrösler führt zugleich einen Hammer. Der Denker ist eben doch ein Dichter. Es ist bei dieser Doppeltheit Moritz Heimanns nur natürlich, daß seine Verse einen intellektuellen Rausch erzeugen. Man liest die anderthalbhundert Seiten drei-, vier-, fünfmal und entdeckt immer neue Schönheiten, immer neue Tiefen. Aber freilich: wem hätte die Aufführung der Kammerspiele Lust gemacht, das Buch überhaupt kennen zu lernen!

Selten genug kommen Werke so hohen Ranges auf die Bühne; noch seltener werden sie so verstümmelt. Reinhardt mag Operetten spielen, wieviel er will; er mag das Ausland beglücken, wie oft er will; er mag seine Theater aufgeben, wann er will. Aber solange er noch nomineller Herr im Hause ist, muß er einigermaßen auf Würde halten, müßte es unmöglich sein, daß eine Potenz wie Heimann dermaßen geschädigt wird. Kein Mensch zwingt Reinhardt, Dichtungen so ungemeiner Art je darzustellen. Daß er diese annahm, bewies ein Verständnis, das jeder Kenner des Buches höchlichst pries.

Wenn er dann die Lust verlor, so hatte er sich von der Verpflichtung loszukaufen. Niemals aber durfte er das Stück so mißhandeln lassen. Die Tragödie braucht bei ihrer Kompliziertheit den Regisseur Reinhardt: also erhielt sie Hollaender. Sie braucht bei der Weite ihres Schritts das Deutsche Theater: also kam sie in die Kammerspiele. Sie braucht bei ihrer Geistigkeit Farbe, Sonne, Sinnlichkeit: also wurde sie in das schäbigste Gewand gesteckt. Sie braucht bei ihrer ziemlich beispiellosen Gedrängtheit Respektierung jedes Wortes: also wurde mindestens ein Drittel getilgt. Sie braucht für Stephan, Brazza, Tuzio Kayßler, Wegener, Moissi: also las man andere, wesentlich geringere Namen. Auf der Höhe Heimanns und des Hauses stand nur Mary Dietrich als Mutter. Wie weit es einem neuen Fräulein Gina Mayer gelungen wäre, die Entwicklung der Pallas von einer wundervoll unberührbaren Mädchenhaftigkeit zu einer wundervoll überlegenen Weiblichkeit und Menschenhaftigkeit zu verkörpern, war in der zweiten (letzten!) Aufführung nicht festzustellen, da die junge Dame als Kranke spielte. Aber auch ein anerkanntes Talent in blühender Gesundheit hätte den Gesamteindruck nicht entscheidend ändern können. Warum hat Heimann sich das gefallen lassen? Hat er sich etwa über die Schmählichkeit der Aufführung getäuscht? Ist es denkbar, daß ein kritischer Kopf dieses Grades jede Kritik in dem Augenblick verliert, wo es sich um die Darstellung des eigenen Werkes handelt? Es ist schwer zu glauben. Wenn er aber klar gesehen und trotzdem nicht verzichtet hat, dann will ich ihn freilich nicht länger mit meinem Beileid behelligen. Volenti non fit iniuria.

DAS FRIEDENSFEST

Dieser Hauptmann! Man glaubt, ihn in- und auswendig zu kennen. Und wenn man dann eins seiner alten Dramen, freilich das stärkste, vor einer neuen Aufführung wieder liest, so entdeckt man, daß man zwar gewußt hat, wie weit es über

die Erde, aber nicht, wie weit es unter die Erde reicht. Wie fest es im Humus wurzelt, wie unaufhörlich es also wächst, Schößlinge treibt, Kronen ansetzt, dürre Zweige und faules Laub abstößt, kurz: sein Gesicht verändert. Sieht das ‚Friedensfest' heute nicht wirklich ganz anders aus als vor zweiundzwanzig Jahren? Gewiß: ‚Vor Sonnenaufgang' auch. Der Unterschied ist nur, daß das ‚Friedensfest' in dieser Zeit nicht älter, sondern jünger, nicht kleiner, sondern größer, nicht blasser, sondern bunter geworden ist. Keiner denkt mehr daran, daß es einmal das Schulbeispiel einer ‚Richtung' war; daß einmal die Frage nach der Pathologie der Personen die Sorge um ihr Seelenheil zurückdrängte; daß man einmal imstande und begierig war, den Finger auf die Stellen zu legen, die den ‚Einfluß' von Ibsen und Zola und Strindberg verrieten. Der Naturalismus, oder was sich dafür ausgab, war zu überwinden. Aber dies hier ist eben kein Naturalismus. Dies ist durch eine Welt getrennt von den Exaktheiten fleißiger Alltagsbeobachter. Dies ist einfach Poesie: nicht weil am Schluß durch das Gewölk ein Sonnenstrahl bricht; sondern weil unter dem düsteren Himmel Menschen wimmeln, die einander und uns Geschwister sind — die Hitze und Frost schüttelt, die sich in Angstdelirien winden, die blind umhertasten, die hochstreben und niedergeworfen werden, die glauben möchten und zweifeln müssen, die ihr Geblüt, als sich selber, abwechselnd lieben und hassen und öfter hassen, die gestreichelt sein und streicheln wollen, aber aus Scham über ihre Weichheit wütend um sich stechen. Es ist das Ziel jedes Tragikers, daß uns der Menschheit ganzer Jammer anfaßt. Glaubt etwa noch jemand, dazu der Menschheit ragende Vertreter oder gar ihre sogenannten großen Gegenstände nötig zu haben? Was sich auf diesem Schützenhügel bei Erkner unter den Mitgliedern der bügerlichen Familien Scholz und Buchner abspielt, ist weder erhaben noch allzu selten. Trotzdem: es macht mich erschaudern, sträubt mir das Haar, schlingt mich unwiderstehlich in seinen dunkeln Wirbel ein. So grauenhafte Vorgänge zusammenzuballen, sind andere Dramatiker auch nicht

faul gewesen. Aber das Dichter- und Menschentum dieses Gerhart Hauptmann hat die mitleidsvolle Gebärde, den ekstatischen Blick, die tiefen Naturlaute, die mir das Herz aufbrechen.

Allerdings darf man das Drama nicht durch Brahm kennen lernen. Der hält noch im Jahre 1890. Er ist bestenfalls denjenigen Jugendwerken seines Hauptmann gewachsen, die niemals eine Zukunft hatten. Die anderen, die sich, mit uns, entwickelt haben, gibt er falsch, nämlich historisch. Aber selbst historisch gibt er sie nicht gut. Das ‚Friedensfest' im besonderen hat er schon vor dreizehn Jahren nicht spielen können. Immerhin hat er im Deutschen Theater Schauspieler gehabt, die sich nicht hindern ließen, wenigstens ein paar Gestalten für sich zu erschöpfen. Im Lessingtheater dagegen sieht die Familienkatastrophe so aus: daß ein fleischgewordener Mangel an Regiebegabung die Atmosphäre zu schaffen verabsäumt hat, in der die Reste des Brahmschen Ensembles durchweg den Eindruck von schönen Resten gemacht hätten. Hauptmanns Vorschriften sind befolgt, aber nicht belebt. Diese Halle birgt kein Geheimnis, hat keine Geschichte, erzeugt keine Stimmung. Hier jagt nicht das lebendige Drama vorbei, das für uns das ‚Friedensfest' geworden ist: hier rollt sich gemächlich das Zustandsbild einer verflossenen Literaturperiode ab. Hier wird die Hysterie dieser Familie nicht gepeitscht: hier wird sie pedantisch auseinandergebreitet. Hier glühen keine Fieberfarben auf: hier lastet eine einzige Grauheit. Man klebt an Hauptmanns Buchstaben, an seiner anfängerhaften Vorliebe für die getreue Wiedergabe des Umgangsgestotters. Man soll zwischen fünf Menschen diejenige Ähnlichkeit des Wesens erzielen, die alle Zusammenstöße und Erschütterungen erst herbeiführt und erklärt, und kann sie nicht einmal zum simpelsten Zusammenspiel abrichten. Wenn Wilhelm ohnmächtig wird, dann gruppieren sich die Verwandten so hölzern um ihn, daß man auf die Bühne springen und Unordnung unter sie bringen möchte. Woran fehlt es hier eigentlich nicht? Es fehlt an den Grundbegriffen und

an den Finessen, an Verständnis für jede unalltägliche Dichtung und an Phantasie.

Kann man auch nur mit den Einzelleistungen dieser Vorstellung viel anfangen? Reicher ist aus Robert Scholz der Vater Scholz, aber damit nicht künstlerisch reifer geworden. In Brahms guter Zeit war fast jeder Darsteller reicher, als er für seine Rolle zu sein brauchte. Aus diesem Überschuß ähnlich gerichteter Naturen entstand ohne eigentliche Regie die Luftschicht der Aufführungen, für die wir dem Brahm der Vergangenheit verpflichtet bleiben. Als Vater Scholz gibt Reicher gerade einen alten Mann, und nicht einmal diesen alten Mann, der das Schicksal seines Hauses zur Hälfte verschuldet und doch wieder nicht verschuldet hat. Zur anderen Hälfte schuldig und unschuldig ist seine Frau. Daß sie hier nicht genug Gewicht und schwerlich das richtige Gesicht bekommen hat, muß an der Regie liegen. Denn warum sollte die Grüning nicht eine Person spielen können, der man es glaubt, daß sie den Mann aus dem Hause getrieben und die Kinder falsch erzogen hat? Bei dieser zu leisen, zu unnervösen, zu gutartigen Frau Scholz hätte es keine Familienkatastrophe gegeben. Man sieht in der Darstellung der Grüning förmlich alle Kühnheiten der Charakteristik, alle mimischen Einfälle, die nicht da sind, weil sie den Rahmen, das heißt: diesen Rahmen gesprengt hätten und darum verboten wurden. Reinhardts Fähigkeit: die Schwachen zur Höhe der Starken emporzustacheln. Brahms Fähigkeit: zugunsten der Mittelmäßigkeit das Talent zu dämpfen. Da die Eltern nicht stimmen, hätten die Kinder es selbst dann nicht leicht, wenn sie alle ausreichten. Fräulein Sussin ist zuzutrauen, daß sie sich als Auguste in anderer Umgebung mehr herausnehmen würde als hier. Aber Herr Stieler als ihr Bruder Wilhelm ist ganz unzulänglich. Für so anspruchsvolle Aufgaben hat er noch nicht die innere Fülle. Seine Aufgewühltheit glaubt man ihm um so weniger, je mehr Grimassen sie glaubhaft zu machen suchen. Vom Künstler Wilhelm Scholz ist nichts als die Perücke da. Aber man versuche einmal, sie Herrn Stieler

abzunehmen und dem hoffnungsvollen Herrn Loos aufzu≠setzen, und wir werden kaum merken, daß die Rollen ver≠tauscht sind. Die Forderung des Dichters, daß die Scholzens eines Blutes scheinen müssen, ist nirgends recht erfüllt. Nur bei den Brüdern ist sie so übertrieben erfüllt, daß der drama≠tische Gegensatz fast aufgehoben wird. Was bleibt vom ‚Frie≠densfest'? Das Friedensfest. Und selbst das ist für Brahm nicht mehr ganz zu bewältigen. Fräulein Herterichs Ida ist von Zuk≠ker und Anis, nicht von Fleisch und Blut; von Moser, nicht von Hauptmann; die Tochter Hansi Arnstaedts, nicht Else Leh≠manns. Ich möchte gern noch einmal hören und sehen, wie die Lehmann als Frau Buchner das Geständnis ihrer Liebe zu Wilhelm herausstößt, die Hände vors brandende Gesicht schlägt und in einer jähen Wendung wegstürzt. Aber selbst ich würde dafür all diese lähmende Gleichgültigkeit nicht ein zweites Mal auf mich nehmen.

GEORGE DANDIN

Reinhardt scheint, erstens, historisch recht zu haben. Wie er dieses ‚Lustspiel in drei Akten mit Tänzen und Zwischenspielen von Molière' gibt, fast genau so ist es 1668 in Versailles gegeben worden. Fast. Denn nicht nur fehlt bei uns von den vier intermèdes das vierte, das den betrogenen Ehemann von der erlösenden Flüssigkeit seines Teiches zu der betäubenden Flüssigkeit des Gottes Bacchus hinüber≠zulocken versucht: es fehlt ja, vor allem, das Publikum, das eine Theateraufführung erst rund und fertig macht. Da das Publikum aber niemals wiederherzustellen ist, so wird eine historisch noch so richtige Aufführung schließlich doch immer unrichtig, nämlich unvollständig sein. Was tun? Wie soll man ‚George Dandin' spielen? Vor zwanzig Jahren ist diese Frage in Paris wütend erörtert worden. Der kunstdumme alte Sarcey entschied, daß der Schauspieler Got mit seiner tra≠gischen Auffassung der Gestalt gründlich geirrt habe, daß George Dandin für Molière lächerlich sei, und daß der Re≠

gisseur kein anderes Mittel habe, das Stück zu bewältigen, als dieses: de le tourner en bouffonnerie. Lemaître, der graziöser schreibt als Sarcey, aber auch kein untrügliches Kunstgefühl hat, stimmt begeistert zu. Oh! la la, que d'affaires! Je relis ‚George Dandin' et je n'y retrouve rien de tout cela. Amère! Oh! Dieu, non. Wer den Dichter will verstehen, muß aus Dichters Lande gehen. Der Übersetzer Vollmoeller spricht von der „grausamsten Komödie des mitleidlosen Menschenschilderers", und man begreift nicht, wie sie jemals verkannt werden konnte.

Reinhardt scheint also, zweitens, theoretisch recht zu haben, wenn er die Grausamkeit und die Komödienhaftigkeit des Stückes gleich scharf herauszuheben trachtet. Trachtet. Er stellt einen ehrlich leidenden Menschen in eine lachende oder höchstens spielerisch leidende Umgebung. Von dem Glanz versunkener Tage beschwört er einen kräftigen Schimmer herauf. „Nichts als Liebe, Liebe, Liebe" ist das unaufhörlich gesungene Leitmotiv dieser glücklichen Schäfer und Schäferinnen. Sie tanzen durch einen bald sonnigen, bald verführerisch dunkeln Rokokopark, in dem sich die Küsse wie Nachtigallengezwitscher anhören. Sie hüpfen aus eingebildetem Gram über den schöngeschwungenen Sandsteinrand eines Karpfenbassins, aus dem sie zwar mit mächtigen Netzen herausgefischt werden müssen, aber in dem es sich offenbar auch für eine höhere Klasse der Wirbeltiere stundenlang leben läßt. Man merkt, worauf es hinausgeht: Phantastik; Spielzeugschachtel; Getändel; Ballett; porzellanene Pierrottraurigkeiten; Kontraste des Rüpeltums; Gequäk der quergehalsten Flöte und Empfindsamkeit des Spinetts; Lully; Louis Quatorze; der Schein, der nie die Wirklichkeit erreichen soll und sie hier durch ein Bindeglied doch erreicht. Von der Schwerlosigkeit dieses Schäfertums, das so unreale Namen trägt wie Tirsio und Philen und Cloris und Climene, fühlt sich die Flatterhaftigkeit eines Adels angezogen, dessen jauchzende, aber oberflächliche Daseinsfreude sich weder trüben noch vertiefen würde, wenn er ahnte, wie es ihm hundertzwanzig

Jahre später ergehen wird. Dichter und Regisseur sind sich in der Schilderung dieser Schicht einig. Sie lebt nicht aus sich, sondern führt eine marionettenhafte Existenz. Sie vollzieht ihre Begrüßungszeremonien zum Takt der Musik, ist in jeder Beziehung abhängig vom leersten Formelkram und bezahlt ihr neumodisches Schloß mit dem Gelde des Bauern, den sie zum Dank verachtet und mißhandelt. Damit sind wir bei der Tragik des Stückes. War es wirklich Gots Schuld, daß die Pariser von 1891 aus dem Theater gingen — oppressés et tristes à mourir? Ich wüßte nicht, wie ein Darsteller, er sei denn ein unvernünftiger Possenreißer, diesen Eindruck verhüten sollte. Daß George Dandin sich sein Schicksal selbst bereitet hat und das einsieht, kann unseren Anteil nicht vermindern. Auch nicht, daß die Frau aus zarterem Stoff gegen dieses plumpe Element, das ihre verarmten Eltern ihr aufgezwungen haben, sich mit Fug empört. Es kommt mit unerbittlicher Konsequenz, wie es kommen muß. Daß es so kommt, stimmt tieftraurig. Daß es so kommen muß, daß man für alles einmal bezahlt, daß man um so teurer bezahlt, je weniger man schuld und schuldig ist: das ist der Lauf der Welt. Darüber könnte man wieder lachen. Aber wer ein Ohr für die Dominante von Dichtungen hat, der hört, daß dem Mann der Armande Béjart hier das Lachen vergangen ist. Mit seinem Ebenbild, mit dem Sprachrohr seiner Qualen, mit George Dandin lächern wollen, hieße also literaturgeschichtlich fälschen. Das wäre nicht schlimm. Nur hieße es auch psychologisch fälschen. Deshalb würde es gar nicht gelingen. Das weiß Reinhardt. Er hat überhaupt mit den meisten Einzelheiten der Aufführung historisch und theoretisch recht. Aber . . . .

Was soll der Theatermann in erster Reihe? Den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen. Was darf er um keinen Preis? Den einen Augenblick, für dessen Dauer er mich in der Gewalt hat, unausgefüllt lassen. Er mag gegen alle Historie mein Herz und gegen alle Theorie mein Zwerchfell erschüttern. Aber ich pfeife auf seine sämtlichen Tugenden,

wenn er mich langweilt. Lieber will ich schlechter werden als mich ennuyieren. Nun denn: diese betont vollständige und nach Möglichkeit stilgetreue Aufführung ist zu einem beträchtlichen Teil langweilig. Es war ein schädlicher Einfall, den Charakter der Zwischenspiele zu verändern: sie ab und zu in die eigentliche Handlung und die Handlung wieder in sie übergehen und die Figuren beider Welten mit einander in dramatischen Verkehr treten zu lassen. Wenigstens ist dieser Einfall zu pedantisch durchgeführt worden. Er hat Wiederholungen hervorgerufen, die aufhalten und lähmen. Das ist ja seit einiger Zeit der Geburtsfehler von Reinhardts Einfällen: daß sie eitel sind und von sich selber nicht genug kriegen können. Davon bekommt solche Aufführung häufig einen Embonpoint, der sie verhindert, sich in dem Rhythmus vorwärts zu bewegen, der des Werkes Rhythmus ist. Bei diesem Werk aber weiß man nicht einmal, welches sein wahrer Rhythmus ist. Denn es sind doch eben zwei Werke: eins, das Molière mit seinem Blut, und eins, das er auf Bestellung geschrieben hat. Auch darum, und darum besonders, war es falsch, die beiden Teile nicht aufs schärfste zu trennen. Dandin mußte fest und breit die Erde treten, zu der er gehört, und die anderen mußten um ihn herum, an uns vorbeihuschen. Vollmoeller hat den Sinn des Spiels gedeutet: der nackte Mensch in einer Welt von Larven. Weshalb aber hat er seine Deutung nicht auf der Bühne durchgesetzt? Wie sollte dieser Sinn aufleuchten, da Dandin als Pierrot geschminkt, also dem Anschein nach eine Larve war wie die anderen? Oder hat Reinhardt darauf vertraut, daß Victor Arnold auch mit der Larve unter Larven die einzige fühlende Brust sein würde? Dann hat ihn Arnold freilich nicht im Stich gelassen. Dieser Dandin wäre selbst im Bauerngewand kein Bauer gewesen: aber er war und ist immer ein Mensch. Er erregt bald Mitleid, bald Grauen und niemals Heiterkeit. Er hat ergreifende Augenblicke des Schmerzes, Augenblicke im wörtlichen Sinne, und durchdringend lautlose Töne des Hasses gegen ein Geschlecht, das

ihm ungleich, und dem er nicht überlegen ist. Aber was hatte man von dieser Meisterleistung eines Humoristen, der vor unseren erstaunten Augen von Mal zu Mal wächst? Reinhardt hatte es sich stilecht gedacht, Dandin mit seinen Nöten ans Publikum zu verweisen; und so mußte Arnold die eigene Gestaltung immer wieder zerbrechen und die einzelnen Stücke von fremdem Gerank überwuchern lassen. Es entstand keine Einheit der Stimmung, des Tempos, des Interesses. Schade nur, daß dieser Mangel den äußeren Erfolg eher herbeirufen als verscheuchen wird. Sonst nämlich gäbe es für mich keinen Zweifel, wie dem ‚George Dandin' mit Arnolds George Dandin ein großer künstlerischer Erfolg zu bereiten wäre. Man dürfte nicht den Abend mit einem Stück füllen wollen, das in Deutschland noch nie den Abend gefüllt hat. Das Motiv ist in anderthalb Stunden und schneller erschöpft. Um es uns einzuprägen, braucht man Larven, gewiß; aber nicht unbedingt die Larven der Zwischenspiele. Die Larven der Komödie genügen als Gegenspiel. Man wende ihnen mehr Aufmerksamkeit zu, dränge Dandin mit seinen Leiden nicht über die Rampe, gebe der Firma De Wit in Leipzig ihr Spinett zurück und schicke dem Molière die ‚Mitschuldigen' oder den ‚Zerbrochenen Krug' voran — und man wird eine klassische Komödienvorstellung haben, die wahrscheinlich sehenswert sein wird.

WEH DEM, DER LÜGT!

Weh dem, der lügt, indem er bestreitet, daß diese Vorstellung des Königlichen Schauspielhauses durch ihre Schalheit und Stillosigkeit eine förmlich körperliche Pein bereitet. Was tut Herr Lindau eigentlich in der Zeit, wo er nicht den ‚Austauschleutnant' für die nächste Saison erwirbt und bei Sigwart Friedmanns siebzigstem Geburtstag deutsches Schrifttum und deutsche Theaterkunst zugleich vertritt? Selbst diese Leistungen müßten ihm Kraft lassen, auf die Generalprobe solch einer Neueinstudierung zu kommen. Dann aber

müßte er schon nach fünf Minuten zu dem Regisseur (Keßler) hinaufschreien, weshalb er denn aus den vielen ungeeigneten Dekorationen gerade eine sommerliche Gartenvegetation herausgegriffen habe, wenn, nach Leons Behauptung, die Szene in rauher und kalter Frühlingsluft spielt! Man darf auch sonst nicht hinsehen. Die Bühne ist vollgestopft mit hunderterlei toten Gegenständen, die deshalb noch keine künstlerische Daseinsberechtigung haben, weil sie vielleicht in einer wirklichen Landschaft anzutreffen sind. Am Opernhaus ist Gregor nicht spurlos vorübergegangen: nach allen Eindrücken des Theaterjahrs behauptet sich Herrn von Hülsens ‚Rosenkavalier' als einer der stärksten. Warum versperrt sich das Schauspielhaus so stumpfsinnig gegen Reinhardts ‚Errungenschaften', denen es sich nach zehn, zwanzig Jahren ja doch öffnen wird? Das Prinzip der Zahmheit ist in diesem Hause so mächtig, daß Troglodyten und Christenmenschen kaum von einander unterschieden werden. Bei Kattwald wird ungefähr so barbarisch gekneipt wie um die Polizeistunde in unserer ‚Hopfenblüte'. Dann wieder läßt man das betrunkene Untier eine Solonummer aufführen, die Reinhardt einmal wagen sollte. Ergo: man ist nicht derb, wo es die Charakteristik verlangt, sondern nur, wo man die albernsten, die übelsten Posseneffekte herausschlagen kann. Grillparzers halb sanft-moralisches, halb märchenhaft-rüpliges Lustspiel ist im Schauspielhaus ein süßlich-pappiger Koppel-Ellfeld mit gelegentlicher Berücksichtigung eines knotigen Galeriegeschmacks.

Das brauchte es nicht einmal hier zu sein. Freilich wäre dazu nötig, daß dem schwächsten Regisseur der erträglichste die Arbeit abnähme und in ihrem Interesse auf die Aussonderung der unzulänglichsten Beamten bestünde. Am besten gerät Galomir, weil Herrn Vallentin die ergiebige, trotz oder wegen der Unartikuliertheit des Textes ergiebige Rolle zu keiner der üblichen Übertreibungen verleitet. Und als Kattwald zeigt Herr Zimmerer, soweit ihn eben die törichte Regie nicht schädigt, daß seiner Begabung Unrecht geschieht, wenn man ihr heldischen Ernst abfordert. Damit ist das Lob der Dar-

stellung erschöpft. Der Darsteller des Atalus dürfte noch nicht als Solist beschäftigt werden, und sein Onkel ... O laßt uns wahr sein, vielgeliebte Brüder, so schwer es fällt, bejahrten und nicht verdienstlosen Männern harte Worte zu geben. Was ist aus Herrn Pohl in dieser Umgebung geworden! Er geht nicht mehr, sondern wackelt; er blickt nicht, sondern rollt die Augen; er öffnet den Mund nicht, sondern kriegt einen Kieferkrampf; er spricht nicht, sondern zischt; und er ist nicht der Bischof von Chalons, sondern der Rebbe von Rogasen. War kein Kraußneck da? Die Lehrhaftigkeit ist ein Wesenselement dieses Lustspiels, kein bloßer Zusatz, und seine Weisheiten wollen verkündet, nicht zernuschelt sein. Aber es kommt der Leitung dieses Theaters offenbar weniger darauf an, eine Dichtung zur Geltung zu bringen, als irgendwelche geheimnisvollen Gesetze der Anciennität zu befolgen. Wie wäre es sonst möglich, daß man bei Edriten an eine andere als an Helene Thimig, daß man gar an Fräulein Arnstaedt gedacht hat! Die Literaturgeschichte macht sich darüber lustig, daß bei der Premiere das Naturkind von der Heroine Julie Rettich auf den Kothurn gestellt worden ist. Aber man male sich die Poppe als Edrita aus, und man wird sie bei weitem einer Salondame vorziehen, die nichts als eine flaue Gelecktheit einzusetzen hat und nur darum nicht so auf die Nerven geht wie ihr Leon, weil sie nicht auch die Unbescheidenheit der Mittelmäßigkeit hat. Herr Clewing nämlich ist nicht wiederzuerkennen. Kann das Schauspielhaus ein Talent in einem Jahre ruinieren? Andere Talente haben sich selbst hier Jahrzehnte lang gehalten. Ist sein Entdecker Bernauer ein so großer Regisseur? Das hat er sonst noch nicht bewiesen. Hat Herr Clewing bisher nur das Fach der dankbaren Rollen gespielt? Leon ist wahrhaftig eine der dankbarsten Rollen, und Herr Clewing spielt sie schrecklich. Er hat nicht die Schlauheit Leons, sondern des gefallsüchtigen Komödianten, der jede Augenblickswirkung herauskitzelt, unbekümmert um die Grundlinien der Gestalt, ja, um die Glaubhaftigkeit der Situation. Wenn Kattwald von Atalus spricht, benimmt sich

Herr Clewing so, daß das gefräßigste Monstrum Leons Befreiungsabsichten durchschauen und ihn unschädlich machen würde. Dieser Leon ist gewandt, aber nie graziös, gefühlsnüchtern bis zur Hundeschnäuzigkeit und so glanzlos und poesieverlassen, daß sogar das berühmte Gebet verpufft. Wahrscheinlich haben wir Herrn Clewing überschätzt. Keinesfalls, das steht nach dieser Probe fest, wird er stark genug sein, um das Klima unserer Hofbühne zu vertragen.

DIE FALSCHE NESTROY-FEIER

Vor fünfzig Jahren, also viel zu früh, ist Johann Nestroy gestorben. Das Neue Schauspielhaus, als einziges berliner Theater, beschloß, durch eine Gedenk-Aufführung sich selber zu ehren. Aber statt ein einzelnes Stück von Nestroy zu beleben, ließ es zwei einander totschlagen. Das Rezept vom Rollmops und der Chocoladensauce taugt auch für die Bühne nicht, es sei denn, daß sie völlig auf die Unterlage eines mehr oder minder literarischen Textes verzichtet. Als der ‚Talisman' nach zwei Akten durch zwei Szenen von ‚Judith und Holofernes' unterbrochen wurde, da wars um die Persiflage geschehen. Kein Wunder. Welch ein drolliger Widerspruch, Nestroy als einen Autor anzusehen, der nach einem halben Jahrhundert noch gefeiert zu werden verdient, zugleich aber als einen Autor, an dessen Werken man beliebig herumschnipseln darf, um sie bequemer übereinanderstülpen zu können! Weil es Possen und Persiflagen sind? Die Respektlosigkeit dieser Hebbel-Travestie ist nicht bloße Unverschämtheit. Wenn satirische Tiefblicke in die Eingeweide eines Dichters diesen töten könnten, müßte Hebbel oder doch seine ‚Judith' seit Jahrzehnten tot sein. Daß beide noch leben, daß sie diese Parodie überlebt haben, spricht für ihre, aber auch für Nestroys Stärke, der nicht nötig hatte, sich mit Kleinigkeiten abzugeben. Hebbel selbst verkennt „durchaus nicht sein gesundes Naturell". Für uns heißt das so viel, daß Nestroy das schärfste Ohr für klingende Phrasen, für

geschraubten Ernst und verstiegene Gewichtigkeit hat. Was ist Holofernes denn Großes? fragt er, und sobald die Frage überhaupt gestellt wird, ist es allerdings mit seiner Größe aus. Es ist ein Triumph für Nestroy und die beste Legitimierung seiner Satire, daß er die Tiraden des Holofernes gar nicht immer zu persiflieren braucht, sondern zum Teil wörtlich aus Hebbels Text übernehmen kann, ohne daß man einen Unterschied merkt und zu lachen aufhört. Man hört erst in Bethulien zu lachen auf, und auch das ist lehrreich. Satire ist die Bundesgenossin der Kritik, ist selber Kritik und fruchtbarste Kritik. Was vor der Kritik bestehen kann, ist kein Objekt der Satire. Die Szenen in Bethulien sind unantastbare Meisterstücke; also prallt selbst Nestroys Witz an ihnen ab. Aber wo der Größenwahn der Judith und die Gottähnlichkeit des Holofernes Funkenschlagen mit einander spielen: da trifft dieser Witz wieder ins Schwarze.

Nestroys Persiflage wird so lange bleiben wie Hebbels ‚Judith' selbst; und von Nestroys Possen hat der Dichter dieses Dramas, als er sich bereit erklärte, für einen ihrer Witze eine Million gewöhnlicher Jamben zu opfern, nicht einmal genug gesagt. Denn es sind ja nicht bloß Sammlungen von Witzen, sondern geschlossene Gebilde. Gewiß hat Nestroy vielen seiner Figuren das lose Mundwerk gegeben, das er selber hatte. Daraus sprudelts von kaustischer Bosheit und bitterem Sarkasmus, von ungemütlichem Spott und gottlosem G'spaß. Aber das ist nicht alles. Diese stechend und schlagend witzigen Reden mitanzuhören, ist mehr als erheiternd, weil sie von einer bewundernswerten Sprachkunst zugeschliffen sind; sie zugeschliffen zu haben, ist mehr als eine feuilletonistische Leistung, weil die Sprecher doch auch irgendwie Gestalten werden. Nestroy war mit seiner Vaterstadt verwachsen und hat von ungefähr den Lebensinhalt ihrer Bewohner in Typen verkörpert, die sich über die Vergänglichkeit der primitiven Mache hinaus ihre Echtheit erhalten haben. Titus Feuerfuchs, der in jeder Haarfarbe eine andere üppige Wittib perückt, aber schließlich ehrlich und dankbar

an einer kargen Feuerfüchsin hängen bleibt: er ist Wiener und Mensch und ein kleines Sinnbild fürs Oesterreichertum zugleich. Will man ihm ein Gegenstück in der ‚höheren' Literatur dieses Landes suchen, so findet man es in Grillparzers Rustan. Diesen Feuerfuchs nun herzunehmen und aus heiler Haut einen schmählich kastrierten Holofernes gaukeln zu lassen; seine Partner in dem Augenblick, wo sie gerade in unserer Vorstellung Wurzel fassen, als geist- und leblose Puppen in den Zuschauerraum zu verteilen; zugunsten eines so verbrauchten Einfalls Nestroys Couplets zu streichen und das Schlächter- und Stopplerwerk durch den abgeschmackten Titel ‚Titus und Salome bei Judith und Holofernes' zu krönen: Herr Halm wird sich inzwischen selbst gesagt haben, wie ahnungslos, wie barbarisch er mit alledem gehandelt hat. Am meisten wird ihm Herr Eugen Burg grollen. Dem hat er die Komik seines Titus unnötig geschmälert, indem er ihn mitten im besten Zuge zu einem Holofernes zwang, nach dessen Hintritt wie die ganze Posse, so ihr Held kein rechtes Leben mehr gewinnen wollte. Nestroy ehren, ist Verdienst; aus Nestroys Humoren berliner Bouletten machen, ist Verbrechen.

KITSCH UND KULISSENWARE

Es muß schon schlimm kommen, wenn man sich in den Wochen der Erdbeeren, des Spargels, der Destinn, des ‚Monsieur de la Palisse', der Batistblusen, des Zyklus heiterer Opern und der Reisepläne ärgern soll. Aber die ‚Spiele ihrer Exzellenz' sind so schlimm. Das geht denn doch nicht. Das läßt man selbst als Sommertheaterdirektor, selbst als Erbe der Komischen Oper von Frau Aurelie Révy ruhig in der südöstlichen Gegend, auf die der eine Autorname Zoë Jekels hinweist. Der Sozius Rudolf Strauß hat in der ‚Goldenen Schüssel' einen unwählerisch derben Geschmack, aber auch Talent gezeigt. Hier fragt es sich, was peinlicher ist: die Talentlosigkeit oder die Geschmacklosigkeit. Das einfachste

Schicklichkeitsgefühl hätte noch so gierigen Sensationsmachern zu sagen, daß man einer ordinären Moritat, die mit der Maurerkelle fürs Panoptikum hingeklext wird, als Hintergrund nicht die russische Revolution malt; daß man deren Größe, den schwermütigen Zauber ihrer sehnsüchtig aufbegehrenden, namenlos verreckenden oder gebrochen resignierenden ‚Helden' nicht zu schäbigen Kraßheiten ausbeutet. Unappetitlichstes Schmarotzertum ist es, für das es nicht einmal die Rechtfertigung gibt, daß wenigstens die illegitimen ‚Wirkungen' ihre Schuldigkeit tun. Man lacht, so oft Bomben geschmissen, Revolver gehoben und Dolche geredet werden, und es gruselt einen immer nur da, wo nach Esprit geschnappt und Aphorismen geschmatzt und geschweinigelt werden. So nämlich, wie sich hier russische Aristokraten unterhalten, stellt man sich den Verkehrston in budapester Bordells vor, die aber wohl, um Geschäfte zu machen, ein bißchen mehr Charme anbieten müssen. Die meisten Plumpheiten hat Fräulein Wüst hinzulegen. Man würde sich für sie als Frau schämen, wenn sie nicht die liebenswürdige Fähigkeit hätte, durch parodistische Nebengeräusche den lästigsten Text zu übertönen. Herr Halm aber könnte einem leid tun. Er war nicht von vornherein entschlossen, sich dem Schund zu verschreiben. Auch diesen Winter hat ihn erst die Not in solche Regionen getrieben. Freilich: wohin er gehört, weiß man nach sechs Jahren noch immer nicht. Seine Experimente sind letzten Endes wertlos, weil ihm jede Physiognomie fehlt. Aber nicht minder fehlt ihm die besondere Begabung, ein Stück zu finden, das von Leben und Kunst weit genug entfernt und dabei theatersicher genug ist, um ein breites Publikum zu unterhalten.

‚Mein Freund Teddy' ist solch ein Stück. Wenn die Kammerspiele es, statt im Mai, im Oktober gegeben hätten, so wäre es bis in den Mai hinein gegeben worden. Das heißt, daß die Kammerspiele ihrer ursprünglichen Bestimmung längst entfremdet sind, und daß sie sich ihrer nur zu erinnern brauchen, um gemieden zu werden, daß sie ihrer nur zu spotten brauchen, um überfüllt zu sein. Dieses Lustspiel von André Rivoire

und Lucien Besnard ist jenes harmlose, sanfte, behagliche, sympathische, rechtschaffene, gutgelaunte, saubere, freundliche, gemütvolle und gottverlassene Konversationsstück der siebziger Jahre, in dessen Verachtung wir von der Freien Bühne aufgezogen worden sind, und das jetzt aus Paris zu uns zurückkehrt. Was einmal war, in allem Glanz und Schein, Es regt sich fort; denn es will ewig sein. Oder werden künftige Jahrzehnte einen besseren Salonhelden erzeugen als den Jüngling aus der Fremde, der ... ja, gibt es etwas, was unser Freund Teddy nicht kann? Nämlich außer der deutschen Sprache — aber selbst dieses Manko ist für sein Bühnendasein eine unerschöpfliche Tugend. Sonst plätschert er noch im Golde, lenkt die Geschicke, löst Ehen, knüpft neue, macht glücklich, wird glücklich und ist wesentlich talentvoller als der liebe Gott, weil ihm nichts schief geht. In der ersten Szene sagt er, wie es kommen wird, und ob ihrs glaubt oder nicht: genau so kommt es auch. Wer nicht weiß, daß es genau so kommen wird, weil er Teddys Väter und Vettern nicht kennt, ist unsäglich gespannt. Wer es weiß, hält sich an die Darstellung und wünschte, sich zügelloser über sie freuen zu können. Wie posensch sich Herr Hollaender französische Minister, Gesandtschaftssekretäre und Kunstberühmtheiten ausmalt, erfährt man hier nicht das erste Mal; auch nicht, daß Frau Bertens zu der Verwechslung neigt, eine aufdringliche Frau mit den Künsten aufdringlicher Schauspielerei herzustellen; auch nicht, daß ... Aber es ist das Geheimnis von wahren Menschen und wahren Begabungen, daß sie immer wieder neu erscheinen. Was Waßmann und die Heims hier zeigen, werden sie früher erreicht und überboten haben. Trotzdem bildet man sich ein, sie nie so leicht und hell und schön und innig, ihn nie so warm und fest und delikat und putzig gesehen zu haben. Man mag es beklagen, daß man kein wertvolles Stück zu diesen wohltuenden schauspielerischen Schöpfungen zubekommt; aber den Genuß an ihnen beeinträchtigt es nicht.

VON GIRARDI

Nach Jahren soll man ihn wiedersehen. Aber weder als Valentin noch als alten Weigelt, der ja durch ihn gleichfalls zu einer Gestalt von Raimund geworden ist; noch in einer ähnlichen Aufgabe. Sondern in irgendeinem wiener Fabrikat von heute. Es wird vom Schema kaum abweichen. Danach werden wohl wieder einmal ein paar Gesangstexte zu einer Art Operette, ein paar Narrenzüge zu einer Haupt- und Gastierfigur zusammengemanscht worden sein. So ist man darauf gefaßt, über Girardis Leistung zu lachen und über sein ‚Los' wehmütige Betrachtungen anstellen zu müssen.

Aber es kommt ganz anders. Man bemerkt keine Musik, keinen Dialog, keinen Partner, die dieses Künstlers unwürdig wären: man bemerkt nur ihn, am ersten, am siebzehnten Abend nur ihn, und ist eben deshalb weit davon entfernt, ihn zu bedauern. Nie vorher habe ich die schöpferische Gewalt des wahrhaft großen Schauspielers so stark empfunden. Denn wenn Mitterwurzer den Coupeau, Matkowsky den Kean, Kainz den Janikow, Bassermann den Narziß spielte, so standen sie in einem wertlosen Stück, aber in einem Stück, und hatten als Material eine unmenschliche Rolle, aber eine Rolle. Girardi hat nichts, das heißt: nichts als sich — also doch genug.

Er schleudert sich auf die Bühne, als wäre er kein Sechziger, sondern ein Zwanziger. Mit Schritten, die einen Meter lang sind, nimmt er sie in Beschlag und uns. Aus dem Gang jedes Menschen will ich sein Wesen erkennen. Wie gar ein Schauspieler vor uns tritt oder schleicht oder springt: das entscheidet fast immer für ihn oder gegen ihn. Dieser hier rüttelt uns auf, spannt uns an, schärft unseren Blick und unser Ohr, noch bevor er den Mund geöffnet hat. Er scheint die ‚Frohnatur' eines Gemeinwesens zu verkörpern, das sich selbst genügt oder doch ehedem genügte und heute noch sich lieber an sich selbst berauscht als Einkehr hält. Diese Frohnatur blitzt dem Girardi aus den Italieneraugen, leuchtet ihm um den feinen Mund, zuckt ihm aus allen Gliedern eines wunderbar geschmeidigen Leibes. Sein Gesicht gleicht einer Ver-

einigung von Kainz und Emil Thomas. Schlichtheit und Grad der Künstlerschaft erinnern uns am ehesten an Vollmer. Sobald Girardi nur an die Rampe und an ihr entlang geschossen ist, dem Chor abgewinkt und sich für sein Antrittslied in Positur gereckt hat, ist uns klar, daß der Mann allen Gefahren einer vierzig Jahre währenden und wärmenden Berühmtheit entgangen ist: daß ihm auch für die Operette das Gesetz der Einfachheit in unverbrüchlicher Geltung steht.

Dann beginnt er, Unsinn zu singen. Aber wichtig ist nur die Tatsache, daß er singt, weil sich im Gesang die blühend reiche künstlerische Persönlichkeit: Alexander Girardi entfalten wird. Vielleicht war die Stimme einmal frischer und größer. Das ist durchaus unerheblich. Ihr eigentlicher Zauber ist unversehrt: daß in ihr Blutwärme, Lebensfreude, unwiderstehliche Liebenswürdigkeit, Noblesse, Zartheit, Naivität und alle übrigen guten Gaben einer vollen Menschennatur schwingen und klingen. Mit seiner Stimme müßte Girardi die Gemeinheit selber adeln. Einzig auf diese Stimme kommt es an. Im Ernst: der Text könnte das Alphabet, die Musik von Paul Ottenheimer sein.

Aber sobald der Text ein bißchen ergiebiger ist als das Alphabet, triumphiert noch eine Tugend des Künstlers, die für mein Gefühl artistisch nicht geringer zu schätzen ist als Kainzens Fähigkeit, einen Monolog zu durchleuchten, zu gliedern, zu steigern. Wie Girardi eine Pointe abschnellt, einen Vers schattiert, eine Strophe aufbaut und das ganze Couplet zu einem runden Kunstwerk erhöht: man sollte meinen, daß auch ein unbegabterer Librettist das nur einmal zu beobachten brauchte, um davon für immer zu profitieren. Ein frommer Wahn. Man sehe sich an, was für Lieddichtungen solch ein Buch zieren, und was für Reden sie mit einander verbinden. Zum Glück müssen schon andre als Girardi diese Reden halten, damit man sie überhaupt hört.

Er nämlich schämt sich ihrer und unterschlägt oder erschlägt sie. Er ersetzt sie entweder durch die gewissen altbewährten Bühnenscherze, die in seinem Munde wieder jung und schön

werden, oder er macht Dialektkunststücke, die freilich nichts vom Dialog übriglassen. Er zerfetzt die Sätze, zerkaut die Worte, zerreibt die Konsonanten, gurgelt die Diphthonge und brummt oder trillert die Vokale — eine erquickend volkstümliche Musik, die wieder ganz Girardis Eigentum ist. Was stammt denn eigentlich von den Lieferanten des Rollenheftes? Sie schreiben an einer Stelle einen Schwips, an einer anderen einen Tanz vor. Nun ja: ohne ihre Vorschrift würde Girardi weder torkeln noch tanzen, also auch nicht so überwältigend drastisch und dabei förmlich aetherisch torkeln, nicht so graziös, so elegant, so erstaunlich jugendlich tanzen. Aber jene Vorschrift ist für diese Leistung nicht notwendiger, als daß vor zweiundzwanzig Jahren der Zimmermeister Prause ein paar Bretter zur Bühne des Lessingtheaters zusammengeschlagen hat.

Ein einzigartiger Mensch, dessen Kunst aus noch rätselhafteren Untergründen strömt als alle echte Kunst. Denn: dieser Possenreißer ist auch da keiner, wo er offenkundig Possen reißt. Auch da verliert oder verleugnet seine Stimme nicht ihren besonderen Ton, der an Beseeltheit dem Ton von Ysayes Geige nichts nachgibt. Es besagt noch immer zu wenig, daß dieser Ton voll Bewegtheit und dabei zu unendlicher Milde sublimiert ist. Es ist in dem Rhythmus seiner Vibrationen und der zwingenden Kraft seines Anlasses ein lyrischer Ton, und wer ihn vor Gericht stellen wollte, müßte selber Lyriker, nicht Kritiker sein. Herrlicher Girardi! In seiner Nähe wird das Dasein reicher. Man lacht, so oft er anhebt. Aber lange bevor er geendet hat, ertappt man sich in einem Zustand der Rührung, der Verzückung und der Versunkenheit, in den einen nur die Genies hineinreißen. Dies hier ist das größte, das die Bühne deutscher Sprache heute hat.

GABRIEL SCHILLINGS FLUCHT

Einige versichern, Eunosthus sei ihnen begegnet, ans Meer eilend, um sich zu baden, weil ein Weib sein Heiligtum betreten habe." Das ist ein Wort von Plutarch, das Haupt-

mann seinem Drama vorangesetzt hat. Nach diesem aggressiven Motto wäre die bitterböse, fanatisch misogyne Dichtung eines neuen Strindberg zu erwarten. Eine Dichtung, die alle Schuld an allem Unglück auf das Weib wälzte; die etwa zeigte, wie das Weib sich an den Mann ansaugt, wie sie ihm Hände und Füße delilahaft bindet und ihm Herz und Hirn austrinkt. Eine Dichtung, die bis zur Sinnlosigkeit ungerecht wäre; der die Wut auf die Verderberin den Atem benähme; aus der Flammen des Hasses glutrot und anklägerisch zum Himmel schlügen. Eine Dichtung, die vor lauter Tendenz kaum noch Dichtung wäre. Aber es kommt anders. Wenn Hauptmann sein Drama in so furioser Stimmung geplant hat, so ist sie ihm jedenfalls bei der Arbeit, durch die Arbeit verloren gegangen. Das Motto bezeichnet nur seinen Ausgangspunkt. Wollte man für das Ziel, für den Endpunkt, für das Lebensgefühl des ganzen Werkes ein Motto suchen, so würde man es bei Dehmel finden. „Hie Weib, hie Welt! Wen das noch quält, Wer da noch wählt, Wer sich sein Weib nicht so vermählt, Daß es für seine Welt ihn stählt — Der ist kein Held!“ Das hört sich gleich beträchtlich ruhiger an. Diesen Spruch hat Hauptmann nicht bloß dichterisch ausgeweitet, sondern gewissermaßen regelrecht dramatisiert. Ja, mehr Dramatiker als in diesem Sorgen- und Schmerzenskind, das wir nicht von der Bühne herab kennen gelernt haben, ist er selten gewesen. Hier sieht man wieder einmal, daß das Wesen des Dramas primitivste Kontrastierung ist. Denn Hauptmann stellt einfach das Positiv und das Negativ unseres Spruches gegen einander: das Weib, das den Mann für seine Welt stählt, und die Weiber, die ihn für seine Welt schwächen; den Mann, der gestählt wird, und den Mann, der sich schwächen läßt und darum zwar kein Held in Dehmels Sinne, aber wie geschaffen zum Helden, zum halben Helden eines Hauptmannschen Dramas ist. Gabriel Schilling ist ein gealterter Wilhelm Scholz, ein unalkoholischer Harry Crampton, ein bürgerlicher Florian Geyer, ein Meister Heinrich in Prosa. Sein Name gibt der Dichtung den Titel; aber

wie er ihr nicht den ganzen Titel gibt, so gibt er ihr auch nicht den ganzen Inhalt. Vielleicht trägt das dazu bei, daß der Eindruck tiefer ist als bei Hauptmannschen Werken, die auf eine einzige, nicht hinreichend starke Persönlichkeit gebaut sind.

Es sind sechs Menschen, die leben sollen. Hauptmann gestaltet mit leisen und doch unverrückbar festen Strichen eine augenfällige, greif-, hör-, schmeck- und riechbare Wirklichkeit, in der sie leben können. Es ist an der Ostsee, wahrscheinlich auf Hiddensee. Meer und Erde, Luft und Sonne, Wind und Wolken bilden eine pantheistische Einheit von Elementen, mit der von unseren sechs Menschenkindern zwei ein bißchen verwandt sind, während die anderen sich nur nach ihr sehnen oder nicht einmal nach ihr sehnen. Ottfried Mäurer, der Bildhauer, und seine kleine Lucie Heil, die Geigerin, die er nicht heiraten will, weil das für seinesgleichen immer die Klippe ist, die aber mit ihm zusammenbleiben wird, solange es dauert in dieser Welt: beide sind echte, freie, gesunde, innerlich blonde Naturen, die lachen und arbeiten und sich lieben und uns all in ihrer Unverwickeltheit doch durchaus interessant werden. Kein Wunder: so wie Hauptmann kann heute keiner durch winzige, unauffällig angebrachte, förmlich unter der Hand erblühende Züge einen Menschen rund und schön machen. Diese helle, lebenstüchtige Lucie ist reich genug, um jedem eine andere, jedem eine freundliche Seite zuzukehren und trotzdem immer ganz und gar sie selbst zu bleiben. Nicht umsonst ist ihr Lieblingsdichter die Droste. Sie ist gebildet, geschmackvoll, gerecht und hat Takt und Humor und keine Spur Sentimentalität. Sie freut sich, daß auf ihrer Insel alles so gespenstig ist, weil sie sich in dieser dunstigen Atmosphäre mit ihrer toten Mutter inniger verbunden fühlt. Sie liebt ihren Mäurer zuzeiten schwesterlich und zuzeiten wieder so leidenschaftlich, daß sie an sich halten muß, wenn die junge Russin Majakin ihn irritiert. Daß Mäurer für sein Teil diese schwarze Verehrerin, an der ihn schon der ungewohnte Typus lockt, nicht eins, zwei, drei

nimmt und dann ruhig zu seinen Statuen zurückkehrt, liegt nur daran, daß im Augenblick wichtigere Dinge um ihn vorgehen. Denn sonst ist er so. Ein strammer, kurznackiger Kerl. Voll schmunzelnder Schalkhaftigkeit, aber klug und ernst und zuverlässig, wo es darauf ankommt. Da er in jeder Hinsicht auf sich zählen kann, so darf er sich gelegentlich verlieren. Man läßt sich fallen — trotzdem man weiß, was man an einer solchen Lucie hat; man hebt sich auf — aber nicht nur, weil man solche Lucie hat. Die Hauptsache ist daß man Richtung behält. Mäurer behält Richtung weil Manns genug und wohl auch Künstlers genug in ihm ist.

Gabriel Schilling ist anders. Wenn das Stück beginnt, flieht er vor seinen beiden Frauen auf die Insel; wenn es aufhört, ist er vor ihnen ins Wasser geflohen. Es blieb ihm nicht viel übrig. Seine angetraute Eveline ist ein abgehärmter deutscher Dürrling, vor dem freilich der stärkste Mann die Flucht ergreifen würde; und mit Hanna Elias läßt sich nicht leben, weil Eveline da ist, vor dem kranken Mann ihren Haß, ihren dicken, geschwollenen Vipernhaß auf die Nebenbuhlerin aus sich herausgeifert und diese dadurch zwingt, desgleichen zu tun. Hauptmann übertreibt nicht, verzerrt nicht, verallgemeinert nicht. Er entfesselt zwei Frauen, die das Schicksal haben, denselben Mann zu lieben, entfesselt sie bis zur Raserei. Er verurteilt sie nicht, er beurteilt sie nicht einmal. Er sagt, wie Eveline aussieht, und wir wissen, was ein Maler an ihr haben wird. Hanna wieder gestaltet er durch die grundverschiedenen Empfindungen, die sie weckt. Mäurer ist ihr Feind, weil sie seinen Freund entnervt. Die Majakin hängt an ihr in jugendlicher Schwärmerei. Lucie kann ihr nicht böse sein, weil sie alles, also auch dieses arme Geschöpf versteht. Schilling selber war ihrer Intellektualität, ihrer spielerischen Verlogenheit, ihrem hysterischen Temperament, ihrer Schneekühle, ihrer wächsernen Blässe, ihrer orientalischen Faulheit, der Exotik ihres Blutes und ihres Geistes verfallen. Dann aber steht er plötzlich vor den beiden losgelassenen Hyänen, bewegungslos, mit weit aufgerissenen Augen voll

Wasser, vom Ekel gewürgt, mit unendlichem Grauen im bleichen Gesicht – und findet dieses Leben keinen Augenblick mehr lebenswert. Er hat nicht Richtung behalten, weil nicht Manns genug und wohl auch nicht Künstlers genug in ihm war.

Man hat darum ihn mit Johannes Vockerat, das Drama mit den ‚Einsamen Menschen' verglichen. Zu einer Vergleichung der äußeren und inneren Vorgänge böten höchstens ein paar zufällige Gemeinsamkeiten, zu einer Vergleichung der Kunstwerte bietet meines Erachtens nichts einen Anlaß. Der junge Hauptmann hat nicht gekonnt, was er gewollt hat. Der reife Hauptmann hat vielleicht nicht gemacht, was er gewollt, aber vollkommen gekonnt, was er gemacht hat. Der junge Hauptmann will einen geistigen Entscheidungskampf zum tragischen Abschluß bringen – und läßt geistige Energielosigkeit sich zu Tode ermatten. Sie ist das Gepräge jenes Werkes. Johannes Vockerat wimmert und poltert sich durch fünf Akte, daß es ein Graus ist. Er klagt, daß man ihn gebrochen hat, ohne daß je ein Knochen in ihm gewesen wäre, der gebrochen werden konnte. Er verlangt die zarteste Rücksicht und behandelt Frau und Mutter mit einer flegelhaften Brutalität, die auch die unbestrittenste Gelehrtengröße nicht entschuldigen würde, und die bei einigem menschlichen Wert unmöglich wäre. Den Beweis für diese Größe und diesen Wert brauchte er nicht ausdrücklich zu führen; aber er führt ja mit jedem Wort und jeder Handlung den Gegenbeweis. Johannes Vockerat ist im Kern mißraten, ein Jämmerling, dem man nicht einmal die Fähigkeit zum Selbstmord zutraut, und mit ihm steht und fällt die Tragödie.

Dagegen sehe und höre man Gabriel Schilling an. Gewiß: auch er ist durch und durch hilflos und deshalb schließlich wert, daß er zugrunde geht. Aber er hat, was Johannes Vockerat niemals hat: er hat von Anfang bis zu Ende unseren Anteil, den er sich durch kein unvornehmes, kein protziges Wort verscherzt. Es ist eine stille Trauer um ihn, die noble Schwermut eines Kunstmenschen, bei dem es zum Künstler

nicht gereicht hat. Er klagt keinen an und jammert nicht eigentlich, sondern hängt höchstens schwächlichen Altweibersommermeditationen nach, die sich nicht als Weisheiten ausgeben und von ihm selbst und den anderen durchschaut werden. Er weiß um sich Bescheid, weiß, daß es zu spät, daß seine Existenz verpfuscht ist, und zieht die Konsequenz. Der Zwanziger Vockerat begeht mit seinem Selbstmord ein Verbrechen an seinen Eltern, seiner Frau und seinem Kind. Der Selbstmord des Vierzigers Schilling ist eine mutige, reinliche Tat. Die herrliche Lucie spricht auch hier das erlösende Wort. Sie hat den Maler gern gehabt und seine Leiden mitgelitten. Aber eben deshalb gesteht sie vor seiner unerkalteten Leiche mit dem ganzen Freimut ihrer klaren Seele, daß ein neues, frisches Gefühl über sie komme, weil sie glaube, daß Schilling jetzt für ewig geborgen sei. Über die Welt der unselig-untauglichen erhebt sich in Wort und Tat die Welt der tauglichen und darum glücklichen Menschen. „Manche freilich müssen drunten sterben, Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen, Andere wohnen bei dem Steuer droben, Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne . . . Doch ein Schatten fällt von jenen Leben In die anderen Leben hinüber, Und die leichten sind an die schweren Wie an Luft und Erde gebunden.“ Auch diese Verse — von denen man wünscht, daß jeder sie kennt oder zum mindesten als Hofmannsthalisch erkennt — auch sie gäben für ‚Gabriel Schillings Flucht‘ ein passenderes Motto ab als das Zufallswort des Plutarch. Es ist wundervoll, mit welcher gelassenen Sicherheit, mit welcher meisterlichen Bildnerruhe Hauptmann seine beiden Welten formt, wie er sie auf einander wirken, einander durchdringen, wie er die eine von der anderen betrübt und getrübt, die andere von der einen vorübergehend gehoben und doch nicht gerettet werden läßt. Das Meer, das deutsche Meer, macht zu diesen Kämpfen eine stimmende und verstärkende Begleitmusik. Es ist, alles in allem, bester alter Hauptmann. Der Dichter erwähnt irgendwo die Eigenschaft des ‚Wafelns‘, die Fähigkeit, mit dem zweiten Gesicht zu sehen. Er hat in

seinem letzten Jahrzehnt häufig den Fehler begangen, zu wa-feln — den Fehler, weil er diese Fähigkeit in Wahrheit gar nicht hat, sondern nur den Wunsch, sie zu haben. Hier sieht er einfach wieder mit seinen klaren Menschen- und Künstleraugen, und was er sieht — es sei, wie es wolle, es ist doch so schön.

*

Dieses Drama stammt aus dem Jahre 1906 und ist bis zum Jahre 1912 unbekannt geblieben, weil Hauptmann eine Aufführung „mehr gescheut als gewünscht" hat. In sechs Jahren hat sich wenigstens die Scheu vor der Veröffentlichung verflüchtigt. Die Scheu vor der Aufführung schwindet schneller. Noch in der Begleitnotiz zum ersten Abdruck behauptet der Dichter, daß eine „einmalige Aufführung vollkommenster Art im intimsten Theaterraum" sein „unerfüllbarer Wunsch" sei. Wie? Kann er sich und seine Geltung wirklich so unterschätzen? Sobald er diesen Wunsch dem Direktor der Kammerspiele geäußert hat, ist er erfüllt. Hauptmann nun äußert nichts dergleichen, sondern erklärt aufs entschiedenste, daß er das Drama keinesfalls „auf den Hasardtisch einer Premiere" würde legen mögen. Im Januar 1912. Ein Vierteljährchen später liest mans anders. Da wissen die Gazetten zu melden, daß der Hasardtisch in Lauchstedt aufgeschlagen wird, daß gleich drei Aufführungen stattfinden, daß Festspielpreise erhoben werden, daß Sonderzüge laufen, und daß man dabei gewesen sein muß. Von allen zweiundzwanzig Dramen Gerhart Hauptmanns ist schließlich nicht eins mit solchem Trara vorbereitet worden wie dieses, das ursprünglich „keine Angelegenheit für das große Publikum, sondern für die reine Passivität und Innerlichkeit eines kleinen Kreises" sein sollte. Reinheit? Innerlichkeit? Beseht die Gönner in der Nähe! Es gab in Lauchstedt vor der Vorstellung Zusammenrottungen, deren geräuschvolle Mitglieder die Verabredung trafen, den angebrochenen Nachmittag mit einer Pokerpartie zu beschließen; und man suchte vergeblich die Jugend, die in Berlin gegen diese Sippschaft das Gegengewicht zu bilden

pflegt. Aber es war doch wohl von vornherein sicher, daß das Unternehmen durch seine Seltenheit alle Protzen und Snobs herbeilocken, durch seine Kostspieligkeit die empfänglichsten Elemente fernhalten würde.

Das spürt man außerdem gleich, wenn man ankommt: gegen das Theater der Vergangenheit, das überall auflebt, wird es das Theater der Gegenwart nicht ganz leicht haben. Erinnerungen auf Schritt und Tritt: an Schiller und an Goethe, an den siebzehnjährigen Studenten Joseph von Eichendorff und den einundzwanzigjährigen Richard Wagner, der hier als Kapellmeister beginnt, ‚Don Juan' und ‚Lumpacivagabundus' dirigiert und, zu seinem Unheil, Minna Planer kennen lernt. Dergleichen schafft schon eine Atmosphäre. Aber auch sonst könnte man nicht ergründen, weshalb der Ort auf Wagner einen, wie er sich in seinen Memoiren ausdrückt, „sehr bedenklichen Eindruck" gemacht hat. So winzige deutsche Städte wie dieses Lauchstedt sind eigentlich immer irgendwie schön. Wie lieblich ist dieser kleine Kurpark mit seinen schmalen Arkaden, seinen alten hohen Kastanien, mit seinem einfachen Brunnenhäuschen und seinem weidenumstandenen Schwanenteich! Wie atmet rings Gefühl der Stille (solange keine Berliner da sind)! Das Theaterchen scheint aus der Spielzeugschachtel genommen: ein adrettes, stumpfgelbes, längliches Häuschen, dem man von außen gar nicht ein so ausgiebiges Parkett und am allerwenigsten noch einen Balkon und Logen zutraut. Trotzdem müssen unsere Vorfahren auf einander gesessen und gestanden haben, wenn tatsächlich, wie Goethe erzählt, auf einmal gegen tausend Personen in diesen Zuschauerraum gingen. Er ist vor vier Jahren frisch und hell gestrichen worden; aber die Patina hat zum Glück nicht übertüncht werden können. Der schmale und kahle Wandelgang wird durch Kupfer zum ‚Wallenstein' und durch gerahmte Theaterzettel aufgemuntert, aus denen man erfährt, daß die ‚Räuber' hier unter dem Titel ‚Carl Moor' aufgeführt wurden, weil sonst am Ende die Studentenschaft revolutioniert worden wäre; daß auf diesen paar Quadrat-

metern Holz ‚Götz von Berlichingen', ‚Julius Caesar', die ‚Jungfrau von Orleans', offenbar ohne Dekorationen, unterzubringen waren; und daß die Plätze, die heute Stück für Stück zehn Mark kosten, in jenen löblichen Zeiten vier bis sechzehn Silbergroschen gekostet haben.

Hat Max Liebermann es für nützlich und möglich gehalten, einen Hauch von jenen Zeiten zu beschwören, einen Zusammenhang zwischen Saal und Bühne herzustellen, indem er Gardinen, Bettstellen und Kommoden auf die Kulissen malte und diese selber auf recht altväterische Manier behandelte? Dergleichen war schwerlich seine Absicht. Auch ihm wird es wichtiger erschienen sein, zwischen diesem Bühnchen und dieser Dichtung den Zusammenhang herzustellen. Er hat sich einfach den Raumverhältnissen angepaßt und eine Bettstelle gemalt, weil ein einziges richtiges Möbel das Bühnchen vielleicht nicht ausgefüllt, aber keinesfalls sechs Personen Platz zu einer leidenschaftlich bewegten Szene gelassen hätte. In den Strandbildern wieder hat er sich damit begnügen müssen, die stille Trauer des dramatischen Spiels zu fixieren. Es wird lebendig, wovor diese Menschen fliehen, nicht wohin sie sich retten; was ihnen das Herz bedrückt, nicht was ihnen die Seele weitet: das Meer. Wenn es bei Hauptmann zu den Kämpfen der freien und der unfreien Erdenkinder eine stimmende und verstärkende Begleitmusik macht, so ist diese Musik bei Liebermann zu einem undeutlichen Gemurmel abgeschwächt. Ohne seine Schuld. Kein Zweifel nach dieser Probe, bei dem lichten Ton seiner Prospekte, der Festigkeit seiner Linienführung und dem angeborenen Zug zur Schlichtheit und Selbstverständlichkeit der Natur — kein Zweifel, daß er der berufene Helfer für den Hausdichter des Lessingtheaters wäre, dem in Goethes Theater nicht recht zu helfen war. Aber selbst angenommen, daß man Gabriel Schillings Flucht ins Meer ohne Meer spielen kann: ohne Gabriel Schilling kann man sie nicht spielen.

Die Frauen waren ihres Dichters würdig; alle vier. Sie

kamen von vier Bühnen und schienen von einer zu kommen. Soweit in dieser ziemlich schleppenden Aufführung die Arbeit eines Regisseurs zu merken war, war sie hier zu merken. Gegen zwei Russinnen haben zwei Deutsche zu stehen. Fräulein Gina Mayer als das blutjunge Fräulein Majakin hat ganz die Feinheit, die ihre reife Freundin Hanna Elias gar nicht haben soll, und die Frau Durieux im Anfang nicht völlig unterdrückt. Aber vielleicht ist es eine schauspielerische Finesse, daß sie erst nach und nach die Züge zu dem Bilde liefert, das man sich aus den Schilderungen ihrer Mitmenschen von ihr gemacht hat. Sie spricht mit berückend tiefer Stimme und tanzt verführerisch, selbst wenn sie sitzt. So sehen lemurische Nachtgespenster aus? Dann versteht man Schilling, der dieser Hanna verfallen ist. Aber sobald sie gekratzt wird, kommt die Tatarin zum Vorschein und rast entsetzlich und mordsordinär. Frau Bertens singt die andere Stimme in dieser schaurigen Katzenmusik. Sie mutet nicht gerade deutsch an, sondern eigentlich auch slawisch. Es schadet nichts. Sie ist so zerbeult und zerknufft und zergrämt, so kleinbürgerlich giftig und so befähigt, ihr Gift zu tödlicher Wirkung in schmerzende Wunden zu senden, daß durch sie an der Dichtung klar wird, was bis dahin etwa nicht klar war. Höchstens daß sie ein bißchen zu alt scheint — wie Helene Thimig für Lucie Heil um drei, vier Jahre zu jung ist. Der liebenswürdigste Fehler, der sich einer Schauspielerin nachsagen läßt. Sonst ist dieses blonde, warme, feste und doch zarte Stück Natur wie geschaffen für Hauptmanns Gestalt. Ihr Blick strahlt Güte und Klugheit, und ihre frohe, entschiedene Mädchenstimme reinigt die Luft von allen Bazillen des Hasses.

Aber was hilft dies und das und noch mehr, da Mäurer nur in Duodez und Schilling gar nicht vorhanden ist! Der lustige Herr Gebühr hat nicht die menschliche Schwere für einen Mann von vierzig Jahren, der sich Leben und Kunst und Weiber und Weib nach seinem Willen gezwungen hat. Ihn erhebt über Hauptmanns Schilling nichts als die kreuz-

fidele Unempfindlichkeit eines verfetteten Bourgeois. Aber gegen Herrn Grunwalds Schilling ist selbst so einer ein nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft. Es wäre ungerecht, den vortrefflichen Darsteller komischer Chargen zu tadeln, weil er einer Rolle nicht gewachsen ist, für die Sauer gerade gut genug wäre. Wenn schon getadelt werden muß, dann mögen Hauptmann und seine Berater vor Herrn Grunwald treten, der sich gewiß die Seele aus dem Leibe gespielt hat. Leider hat er keine. Er kann sie nicht einmal vortäuschen. Solch ein Grad von Untransparenz ist unwahrscheinlich. Schillings Nerven müssen bloß zutage liegen. Herr Grunwald schminkt sich kreideweiß und unterscheidet weder den erstarrten von dem erwachten noch diesen von dem todbereiten Schilling. Allenfalls ‚schreitet' er ‚visionär'. Man weiß nicht, was dieser Maler mit Kunst zu tun hat, und man begreift nicht, weshalb sich um diesen Mann zwei Frauen reißen und zerreißen. Damit verliert die Figur ihren Sinn, die Dichtung ihre Überzeugungskraft. Damit hatte aber auch die Aufführung ihre Existenzberechtigung verloren. Wer nach Lauchstedt gekommen war, um ‚Gabriel Schillings Flucht' überhaupt erst kennen zu lernen, war vergeblich gekommen, da er ein falsches Stück zu sehen bekam. Wer sich nach der Lektüre den Eindruck von vollendeter Bühnenfähigkeit bestätigen oder abschwächen lassen wollte, war gleichfalls vergeblich gekommen, da der Eindruck dieser Aufführung nicht maßgebend sein kann. Ihr Ertrag ist, daß Hauptmann seine Scheu überwunden hat: er legt das Werk auf den Tisch Otto Brahms, der nun kein Hasardtisch mehr ist.

DER WEDEKIND-ZYKLUS

Wenn Reinhardt uns und sich das Versprechen erfüllt, im Herbst dieses Jahres den Wedekind-Zyklus zu wiederholen, so ist es möglich, daß er ihn vervollständigt, eine chronologische Ordnung hineinbringt und seine stärksten Schauspieler dazu hergibt. Das alles würde mancherlei

für sich haben. Die Besonderheit eines ‚Zyklus' und das Ansehen des Deutschen Theaters: beides würde gewahrt bleiben. Wer Wedekinds Entwicklung nicht kennt, könnte sie hier kennen lernen; und wer für seine Wirkungen als Darsteller oder Sprecher der eigenen ‚Ideen' stumpf ist, könnte sich an den regelrechten Leistungen großer Berufsschauspieler schadlos halten. Aber es fragt sich, ob der überraschende, der ungeahnte Erfolg dieses ersten Versuchs nicht auch auf seine Mangelhaftigkeit, seine Überstürztheit, seinen durchaus fragmentarischen Charakter zurückzuführen ist. Es fragt sich, ob der erregende Atem von Wedekinds Wesen, der aus diesen sechs nachhinkenden, schlecht vorbereiteten, schäbig eingekleideten, stillosen oder bestenfalls stilwirren Vorstellungen herausschlug, nicht leiden würde durch den ganzen umständlichen Apparat einer eingereihten, durchgearbeiteten, herausgeputzten, in jedem Sinne würdigen Veranstaltung. Es fragt sich wirklich. Denn so gewiß Reinhardt sich nicht zur Förderung des Wedekind-Zyklus mit der Auslese seiner Truppe nach Frankreich begeben hatte: so gewiß war gerade diese offenkundige Interesselosigkeit wie eine letzte Rechtfertigung für den Wedekind, der sich unterschätzt, verfolgt, gefoltert glaubt und sich deshalb unter markerschütterndem Geschrei die Kleider vom Leibe und die Brust aufreißt. Man hat ihn diesmal endlich angehört, beweint, bezahlt, gefeiert und zum Teil vielleicht sogar verstanden. Er ist, nach zwanzigjährigem Kampf, mit diesem Zyklus ‚durchgedrungen'. Aber ist es ausgeschlossen, daß das Glück, ein so fragwürdiges Glück, zugleich sein Ende ist? Vor noch nicht drei Jahren bot Bruno Cassirer seine Werke feil und trat sie einem anderen Verleger ab: dabei ließ sich leben. Jetzt hat Paul Cassirer ihm ein Fest gegeben: das ist Grund zum Selbstmord. Trotzdem: Hoffen wir auf Wedekind! Er wird selber fühlen, daß eine begüterte Angesehenheit die Sphäre ist, in der seine jakobinische Frechheit zu königstreuer Friedlichkeit, sein bürgerschreckender Satanismus zu langweiliger Sentimentalität, sein Philisterhaß zur Philisterähnlichkeit werden könnte oder gar

werden müßte. Als Mitglied der Gesellschaft wäre Frank Wedekind reizlos und wertlos. Als Feind der Gesellschaft war er ein originaler Künstler oder richtiger wohl: ein künstlerisches Original. Wer das etwa nicht gewußt hat, dem hat dieser Zyklus es bewiesen. Dessen sechs Dramen gehören drei verschiedenen Perioden an: der ‚Erdgeist' von 1895 und der ‚Marquis von Keith' von 1900 der Periode der Meisterschaft; ‚So ist das Leben' von 1903 und ‚Hidalla' von 1904 der Periode der angstvollen Selbstbemitleidung; ‚Musik' von 1907 und ‚Oaha' von 1908 der Periode der beginnenden Rückkehr. Selbst die schwächste dieser Arbeiten ist durch den Schein, der von den anderen auf sie fiel, und durch Wedekinds Interpretation irgendwie belangvoll und aufschlußreich geworden.

Die schwächste ist ‚Oaha', weil von vier Akten nicht zwei, und obendrein die letzten beiden, versagen dürfen. In diesen beiden Akten ermattet zwar nicht die Wirbelwindverve der Personen, aber der Geist ihres Ersinners. Die eben noch atemlos die blitzenden Klingen des witzigen Wortes kreuzten, scheinen plötzlich, bei unverminderter Atemlosigkeit, Besenstiele in den Händen zu halten. Bis dahin hatte Wedekind mit einer unbeweglichen, manchmal wie versteinerten Boshaftigkeit auf die Menschen gesehen, an denen er sich rächen wollte: auf die Mitarbeiter des ‚Simplicissimus', auf dessen Begründer und auf seine Sippe. Unter dem kalten Blick seines Hasses wurden Künstler zu Kretins, smarte Geschäftsleute zu schmierigen Schurken, europäische Dichter zu salbungsvollen Komödianten. Ob ihnen damit Unrecht geschah, ob sie die Hiebe verdienten, war gleichgültig. Wichtig war nur, daß sie als Dramenfiguren lebten. Die ersten beiden Akte gelangen Wedekind so vollständig, daß er entgiftet sein konnte. Er war es nicht. Er drosch weiter — ohne Maß, ohne Selbstkontrolle, allmählich erhitzt und mit verzerrtem Gesicht, also ohne Schlagkraft. Der Satiriker mag aus Wut an die Arbeit gehen; aber er darf nicht bei der Arbeit wütend bleiben, wenn er nicht als ein Kläfferchen erscheinen will.

Davor ist Wedekind durch seine Schauspielkunst und durch unsere Erinnerung an seine anderen Werke geschützt. Außerhalb dieses Zyklus, für sich allein ist ‚Oaha' zu schwach.

Wie vor vier Jahren ‚Musik' zu schwach gewesen ist. Damals sah es aus, als ob Wedekind einen Vorfall des Tages zu einer grimmigen Kolportagedramatik verarbeitet habe, um gegen den Paragraphen Zweihundertachtzehn des Strafgesetzbuches zu protestieren. Vielleicht war die Aufführung falsch; vielleicht hatten wir uns falsch eingestellt. Jetzt wenigstens, wo der tatsächliche Anlaß des Stückes längst vergessen ist und Wedekind selber es inszeniert hat und spielt – jetzt fühlen wir uns von keiner fördersamen Tendenz belästigt, finden nichts von dem nassen Elend des Schauerstücks und freuen uns an den karikaturistisch verzogenen Konturen. Wir sehen Wedekind wieder auf dem Wege zu seiner Vergangenheit. Eine Ausbauchung der Linie – und ein sakrosankter Begriff ist entheiligt. Eine skurrile Verkürzung – und ein Ideal ist zerstört. Durch eine Veränderung des Gesichtswinkels wird aus Vernunft Unvernunft, aber auch aus Unvernunft Vernunft; aus Clara Hühnerwadel ein Gretchen und aus dieser volksstückhaften, volksliedhaften Figur wieder eine Komikerin. Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo! In ‚Oaha' peitscht er lachend auf seine Feinde los, bis sein Arm, zu früh, erlahmt, und in ‚Musik' gibt er, wenngleich nicht mit solcher Bildnerkraft wie ehedem, jenen Ernst ohne Pathos, der sich von der anderen Seite wie Spaß ausnimmt – nachdem er ein paar Jahre lang über sich und Gott und die Welt gejammert hatte.

Des sind Zeugnisse: ‚Hidalla' und ‚So ist das Leben'. Was diese Dramen wollen und sollen, verkündet die eine Figur mit der Seele des Dichters, die durch die Werke aller mutigen Bekenner geht. Bei Byron hieß sie: Manfred oder Toscari oder Mazepa. Bei Wedekind heißt sie: König Nicolo und Karl Hetman. Die Angst, daß man eines Tages über dem Bänkelsänger den Dichter in ihm vergessen haben könnte, hat ihn damals gestachelt, ein Mal ums andere Mal poetische

Selbsteinschätzungen zu versuchen. „Mir ekelt in dieser kurzen Spanne Daseins vor Possenspiel.“ In dieser Stimmung allegorisiert er sein eigenes Leben mit seinen wirklichen Interessen und Konflikten, mit seinen Nöten und Krämpfen, seinen Scheinsiegen und seinen Niederlagen. Ein verzweifeltes Gefühlsringen wird laut und lebendig. Der Adelsmensch hält der Gier und der Niedertracht nicht stand, wird von der Meute für wahnsinnig erklärt, um seines Wahnsinns willen von einem Zirkusdirektor umworben und erhängt sich daraufhin. Das ist ‚Hidalla‘ oder mindestens der Kern dieses viel-, aber dünnhäutigen Stücks. Dem König Nicolo von Umbrien oder dem geistesköniglichen Menschen überhaupt gelingt es nicht eher, sich in diese Welt zu schicken, als bis er aufhört, er selbst zu sein, und anfängt, sich selbst zu spielen. Da hat er Beifall. Aber man glaubt ihm nicht, daß sein wahres Wesen nur notgedrungen die Zuflucht zu dieser Art der Aeußerung genommen hat — und das ist seine Tragödie, die Tragödie des Künstlers, der den Leuten als Scheinender, als Königsvortäuscher gilt und doch zugleich der König ist. Stets wird der Schlächtermeister herrschen, und der König arm und verkannt und ganz gering und unter Masken durch die Lande irren. ‚So ist das Leben‘ nicht bloß Wedekinds.

Vorher, und später wieder, hat dieser Wedekind ungerührt auf das keuchende Gehudel unter sich geblickt. Hier aber treiben ihn siedender Ingrimm und Mitleid mit sich selber. Seht her: Vor euch steht einer, der sich maßlos quält, der mit dem Gott im Himmel und dem Gott in seiner Brust, nicht minder heftig als Bellerophon mit der Chimäre, kämpft! Das wird so inbrünstig vorgetragen, daß ein Zweifel an der Echtheit dieser Empfindungen und dem Ernst dieses Kampfes gar nicht möglich ist. Leider wird es nur vorgetragen. Auch jener Bellerophon saß einstmals auf dem Pegasus, und dieser Pegasus hat auch unseren Dichter eines Tages unsanft abgeworfen. In der Königstragödie gibt es einzelne unvergeßliche Farbstücke, wie die Elendenkirchweih, die in fahlgespenstigem Licht märchenhaft vorüberhuscht; gibt es einzelne

Szenen von ergreifend grotesker Kraft wie die Gerichtsverhandlung; einzelne Worte von einer schmerzlichen Fieberschönheit; einzelne Nebenfiguren von steifer Unschuld und knapper, einfältiger Leidenschaft. Aber alle diese Einzelheiten schießen zu keiner Einheit zusammen: das Werk zerrinnt zu phantastischem Dunst, zu genialem Spuk. In ‚Hidalla' ist eigentlich nur der gaunerische Verleger Launhart, dank Wedekinds persönlicher Antipathie, fest und faßbar geworden, Die anderen verschwinden knochen- und umrißlos in einem dicken Nebel, einem monotonen Grau. Diese Verschwommenheit könnte einen phantasmagorischen Charakter haben. In ihr könnten die Gestalten auf ähnliche Art wesenhaft sein, wie die bleichen Seelen der Schattenheroen, die Odysseus in der Unterwelt aufruft, den homerischen Helden vor Troja gleichen. Diese Gestalten aber sind, wie logische Schemata oder mathematische Zeichen, für die Einbildungskraft gar nichts; sie sagen nichts weiter, als daß sie eben nichts sind. Wenn der konsequente Naturalismus mit seinem Wirklichkeitsfanatismus einen Endpunkt der Kunst bedeutete, so ist diese Kunstübung in entgegengesetzter Richtung an einem Abgrund angelangt, worin abgenagt und ausgedörrt abstrakte Gedankentypen liegen. Der Rückweg brauchte gerade Wedekind nicht erst gewiesen zu werden.

Dieser Rückweg führt zum ‚Erdgeist' und zum ‚Marquis von Keith'. Die sind heute beinah schon ‚klassisch'. Es ist ja kein Zufall, daß in ‚Oaha' Bouterwek, in ‚Musik' Lindekuh, in der Königstragödie Nicolo, in ‚Hidalla' Hetman nur Pseudonyme für den Namen Wedekind sind. Diese vier Stücke sind eben künstlerisch nicht fertig geworden und müssen vom Autor mehr oder minder deutlich kommentiert werden. Wo aber ist Wedekind im ‚Erdgeist' und im ‚Marquis von Keith'? In keiner besonderen Figur, weil er in jedem Wort und jedem Winkel ist. Diese beiden Dramen bilden mit ‚Frühlings Erwachen' und ‚Der Büchse der Pandora' das Teil von Wedekind, das nicht bloß um seines biographisch-psychologischen Wertes willen auf die Nachwelt kommen

wird, wie etwa ‚Hidalla', sondern das um seines aesthetischen Wertes willen der Nachwelt noch eine ganze Weile lebendig bleiben wird. Es sei denn, daß diese Dramen an der Armut ihrer Ideen — das heißt keineswegs: der Armut an Ideen — viel früher sterben, als wir Zeitgenossen des Dichters glauben möchten; daß Dramen lebendig bleiben können, die, statt den Sinn des Daseins zu deuten, die Sinnlosigkeit des Daseins wenn auch nicht predigen, so doch darstellen. Der Moralreformator Wedekind ficht mit starken Worten, aber ohne klare oder gar neue Gedanken für — ja, wofür eigentlich? Er trauert um die verlorene Schöne: das merkt man und fühlt seine Trauer mit. Nur daß er wenig an ihre Stelle zu setzen hat. Man müßte ein schlechtes Ohr für den Ursprung von dichterischen Wehklagen haben, um nicht zu hören, daß Wedekind über nichts so wehklagt wie über seine leeren Hände. Seine Dramen bekommen dadurch allein den Stempel von Geistigkeit, daß er selber ihren Mangel an erlösender Geistigkeit insgeheim so tief empfindet. Er eröffnet zum Beispiel den Freiheitskampf der Menschheit für den Feudalismus der Liebe. Einfacher ausgedrückt: er ist der Meinung, daß die Unberührtheit des jungen Weibes zu hoch eingeschätzt wird; daß die Zeit nicht fern ist, wo die Gesellschaft die Lebensführung der Mädchen nicht mehr überwachen wird, um ihre geistige und körperliche Entwicklung möglichst zu hindern, sondern um sie möglichst zu fördern. Sollte Wedekind nun wirklich nicht wissen, daß — von Friedrich Schlegel und George Sand gar nicht zu reden — vor zwanzig Jahren die gute Laura Marholm es liebte, auf dieselbe Weise und zum selben Ziel ihre Schwestern zu entflammen? Damals sprach man von der Sünde, die nie vergeben wird: von Evas Sünde gegen ihr Geschlecht. So oder so: es ist nicht eben bestürzend, dergleichen heute zu sagen. Aber für Jahrzehnte oder zum mindesten für die Mitwelt verdienstlich ist es, ein Pandaemonium unserer Zeit aus sich herauszuschleudern wie den ‚Marquis von Keith' und ein Organ für das Wesen der dramatischen Form, für den spezifisch dramatischen Ausdruck

eines tragischen Weltbilds zu bewähren, wie es Wedekind in dem Crescendo des ‚Erdgeists' bewährt hat.

Wenn dann noch er selbst . . . Der Schauspieler Wede- kind war vom ersten Tag an eine Schwärmerei von mir, trotz- dem oder weil er gar kein Schauspieler war. „Es ist ein großer Unterschied", läßt er in ‚Hidalla' zu sich selber sagen, „ob Sie Ihre Lehren in Ihrer begeisterten Sprache zum Vortrag bringen, oder ob man sie Schwarz auf Weiß vor sich sieht." Der ‚ungelernte' Schauspieler Wedekind bannt mit der Macht und dem Nachdruck einer unwiderstehlichen Hypnose. Wie erreicht er das? Bei einer bestimmten Replik seines Kammer- sängers, die er sehr erregt sprechen könnte, ist angegeben, daß er sie „sehr sachlich" spricht. Das ist das Kennwort für Wedekind. Die Prinzipien eines Künstlers sind die Ver- schleierungen seiner Schwächen. Wedekind hat sich von vornherein mit einsichtiger Beschränkung zum sachlichen Sprecher erzogen — wahrscheinlich weil er nicht hoffte, je- mals ein gestaltender Schauspieler zu werden. Er hatte mit der Ungefügigkeit seines Körpers, mit der Plumpheit seines Ganges, mit der Befangenheit seiner Gebärden und mit der Widerspenstigkeit seines Gedächtnisses zu verzweifelt zu kämpfen, als daß zunächst die Illusion eines lebendigen Menschen entstehen konnte. Aber er kämpfte auch wirklich ‚verzweifelt'. Das gab ihm schon vor Jahren diese erstaun- liche Intensität, die seine Zuhörer vor der Bühne und auf der Bühne hinriß (und namentlich seine Frau der Reihe nach zu einer rührend hingegebenen Gehilfin, zu einer zuverlässigen Partnerin und mit der Zeit sogar zur Schauspielerin, aus einer Sprecherin zu einer Darstellerin gewisser Gestalten gemacht hat). Diese Intensität Frank Wedekinds war anfangs durch- aus unterschieden von der Intensität schauspielerischer Ge- staltungskraft: es war die Intensität dichterischer Schöpfer- freude, die mit der Vollendung des Dichtwerks nicht befriedigt ist und sich als Rhetorik fortsetzt — als eine Rhetorik, deren Ziel die Stärkung der poetischen Suggestion ist. Der Wort- künstler Wedekind war auch auf der Bühne ein Priester des

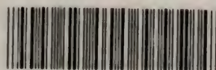
Wortes. Er sprach scharf, stoßend und fast gleichmäßig laut, vor allem bemüht, den Inhalt seiner Rede deutlich zu Gehör zu bringen. Aber wo es nötig war, glühte die Leidenschaft seiner großen grünen Augen auch aus seiner Stimme. Diese Stimme und diese Augen waren seine einzigen schauspielerischen Mittel. Sie genügten für die Figuren, in denen Wedekinds Herz schlug. Heute ist er um einen Schritt weiter. Er stellt bereits farbig und rund ein Lümpchen aus sich heraus und weit von sich weg wie den Verleger Sterler, gegen den ‚Oaha' geschrieben ist. Er legt die drastischen Pointen mit einer Unauffälligkeit hin, die der diskreteste Schauspieler nicht überbietet. Er wird am Ende noch ein leidlicher Interpret für anderer Dramatiker Rollen. Seine ungeheure Wirkung beruht freilich darauf: daß es eben doch seine eigenen Werke sind, in denen er bis zur äußersten Selbstvergessenheit aufgeht; daß er mit der Schamlosigkeit der Größe vor tausend Menschen sein Blut verströmt; daß es ihm unfehlbar gelingt, sich geheimnisvoll schreckend zu machen und das Rauschen seines entfesselten Schmerzes zu erschütternder Stärke anschwellen zu lassen.

REGISTER


89091837625
b89091837625a




G.E.STECH
& Co.
NEW YORK


89091837625
B89091837625A